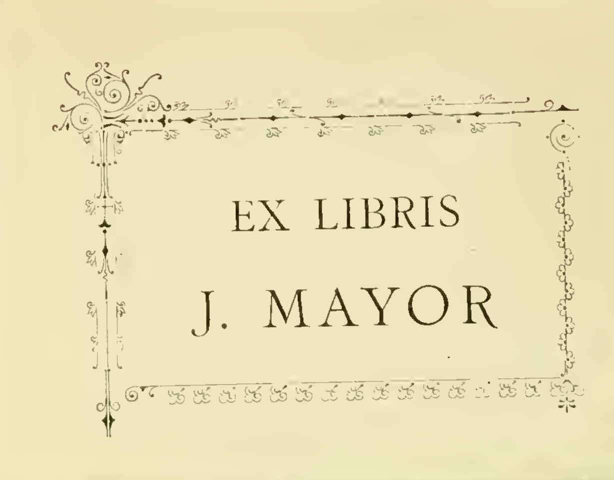



EX LIBRIS
J. MAYOR



ANNALES
ARCHÉOLOGIQUES

FONDÉES

PAR DIDRON AINÉ

SECRÉTAIRE DE L'ANCIEN COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS

CONTINUÉES

PAR ÉDOUARD DIDRON

TOME VINGT-SIXIÈME

PARIS

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23

—

1869

ANNALES

ARCHÉOLOGIQUES


IMPRIMERIE J. CLAYE
RUE SAINT BENOIT 7
LABOR
PARIS

ANNALES
ARCHÉOLOGIQUES

FONDÉES

PAR DIDRON AINÉ

CONTINUÉES

PAR ÉDOUARD DIDRON

TOME VINGT-SIXIÈME

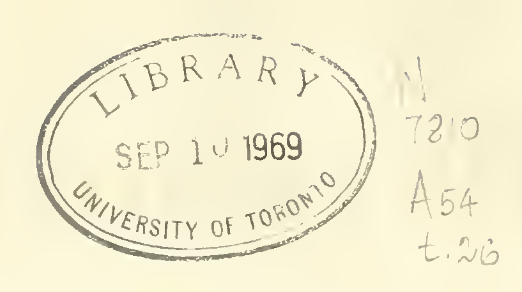
PARIS

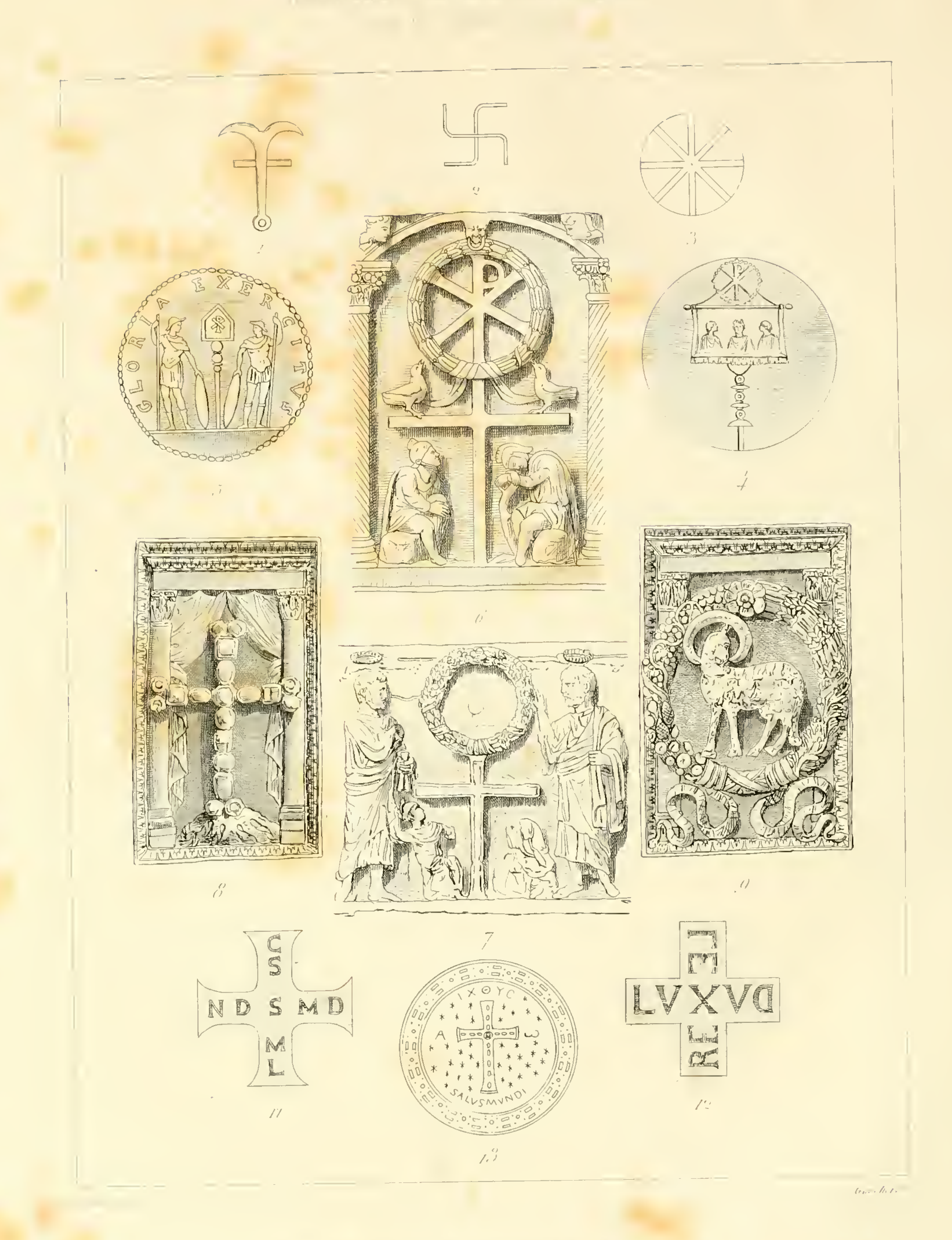
LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

RUE SAINT-DOMINIQUE-SAINT-GERMAIN, 23

—

1869





CROIX DES PREMIERS SIÈCLES

ANNALES

ARCHÉOLOGIQUES

ICONOGRAPHIE

DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX

Dès le mois de décembre 1845, M. Didron annonçait dans les « Annales Archéologiques [1] » l'intention de publier une iconographie du crucifix où il parlerait en détail, disait-il, des clous, de la robe ou tunique, du nimbe et de la couronne de Jésus sur la croix ; où la sainte Vierge et saint Jean, l'Église et la Synagogue, les anges et le graal (le calice), Longin (le porte-lance) et Stéphaton (le porte-éponge), Adam, le soleil et la lune, la main divine, le pélican et quelques autres sujets encore qui environnent et complètent le Crucifiement, seraient l'objet d'un examen détaillé.

L'année suivante, à pareille époque [2], revenant sur le même sujet, le fondateur des « Annales » se promettait de rédiger une iconographie de la croix et il faisait en conséquence un appel à ses lecteurs, les priant de lui procurer la description et le dessin de tous les monuments capables de l'éclairer qui viendraient à leur connaissance. En effet, nous avons vu paraître successivement dans les « Annales » un choix très-remarquable de croix et de crucifix des XIe, XIIe XIIIe siècles et des siècles suivants, qui, avec les éclaircissements

1. « Ann. Arch. », t. III, p. 361.
2. « Ann. Arch. », t. V, p. 328.

dont les ont accompagnés MM. Deschamps de Pas, Darcel, Barbier de Montault et Didron lui-même, sont de nature à faciliter considérablement la tâche qu'il avait résolu d'entreprendre.

Jugeant néanmoins, sans doute, que le temps, qui jusque-là lui avait manqué, était pour lui destiné à s'enfuir plus vite que jamais, M. Didron, dans le cours de l'année 1860, nous proposa de poursuivre le projet qu'il ne croyait plus pouvoir accomplir par lui-même, et, à peine assuré de notre bonne volonté, il annonça au mois de décembre de cette même année [1], parmi les publications qu'il destinait à ses abonnés pour les années suivantes, une monographie du crucifix qui devait venir de nous, bien qu'à peine alors nous y eussions mis la première main.

Dans un voyage de Rome que nous avions renouvelé sur ces entrefaites, nous recueillions quelques documents ; nous faisions notamment une excursion à Velletri, tout exprès pour observer la croix précieuse que le pape Alexandre IV avait donnée à la cathédrale de cette ville ; nous faisions photographier ou dessiner quelques monuments ; nous nous procurions la croix processionnelle du XIVe siècle à laquelle les « Annales » ont emprunté la figure de saint Pierre couronné de la tiare, publiée dans le premier cahier de leur XXVe volume, le dernier qui l'ait été sous la direction de leur fondateur ; mais précisément l'iconographie de saint Pierre et de saint Paul, que cette figure a servi à illustrer, ayant pris le pas dans nos études comme dans les publications des « Annales » sur celle du crucifix, et d'autres empêchements étant survenus encore, celle-ci avait paru comme abandonnée, si bien que M. Didron avait utilisé autrement la photographie d'un sarcophage du musée de Latran [2], que nous avions mise à sa disposition après l'avoir destinée primitivement à éclairer nos origines du crucifix, et nous-même depuis, nous avons fait paraître dans la « Revue de l'Art chrétien », avec un article explicatif, une croix reliquaire et pectorale du musée chrétien au Vatican, que nous avions jugée propre à confirmer les interprétations données à la croix de Velletri.

Les choses en étaient là, lorsque M. Édouard Didron, dans un moment où, décidé à continuer l'œuvre de son oncle, il méritait les plus grands encouragements, a bien voulu nous mettre en demeure de réaliser une pensée venue originairement de celui-ci et qui, à vrai dire, n'avait fait que longtemps sommeiller. On dit que le sommeil, à la suite d'une journée de travail, prépare et mûrit l'œuvre du lendemain ; nous n'oserions nous promettre d'avoir

1. « Ann. Arch. », t. XX, p. 350.
2. « Ann. Arch. », t. XXII, p. 251.

amené notre œuvre à sa véritable maturité ; nous sentons surtout que nous ne pouvons la donner comme un travail définitif. Ce n'est pas l'abondance des matériaux qui nous manque : sur les questions d'origine nous avons entre les mains les publications de M. le chevalier de Rossi [1], du R. P. Cahier [2], de M. l'abbé Martigny [3], etc., etc. Avec leur secours nous avons pu contrôler, étendre, rectifier les données toujours importantes recueillies par les auteurs des siècles précédents, parmi lesquels nous citerons principalement le P. Gretzer, de la Compagnie de Jésus [4], le cardinal Étienne Borgia [5], le P. Corneille Curti, augustin [6], etc. Nous avons déjà parlé des voies qui nous avaient été frayées dans les « Annales » mêmes, relativement aux différentes périodes du Moyen-Age, et nous devons ajouter que lady Eastlake, dans la continuation qu'elle donne à l'« Histoire iconographique de Notre-Seigneur [7] » par Mme Jameson, nous a été d'un grand secours pour toutes les périodes de l'art chrétien; mais n'est-ce pas aussi naviguer au milieu des écueils que d'avoir à juger ce qu'il faut savoir emprunter à tant de recherches qu'on ne nous pardonnerait pas d'ignorer, à tant d'exposés qu'on trouverait fastidieux d'entendre redire ? Pour offrir à nos lecteurs le résumé clair, méthodique, substantiel qui répondrait le mieux à la situation, beaucoup de données ne nous sont-elles pas encore trop imparfaitement parvenues? N'en est-il pas un trop grand nombre que nous entrevoyons seulement sans être en mesure de les éclaircir suffisamment ? Nous sentons surtout que pour tirer une conclusion sans appel de beaucoup de monuments dont nous parlons d'après des livres et des gravures, il faudrait les voir, et qu'il nous serait utile même de revoir ceux qui nous sont passés sous les yeux toutes les fois que nous sommes amenés à les envisager sous un point de vue ou dans certains détails auxquels nous ne pouvions songer, avant d'avoir avancé par l'étude et la réflexion dans la connaissance du sujet.

On se plaint justement de la manière d'à-peu-près avec laquelle ont été dessinées la plupart des planches dans beaucoup des plus importantes publications archéologiques des siècles derniers; or, il n'arrive pas toujours que les

1. De Rossi, « de Titulis Carthaginiensibus »; Spicile. Solemnense; Bulletin d'Archéologie chrétienne; Roma sotteranea. »

2. Cahier et Martin, « Vitraux de Bourges »; « Mélanges d'archéologie. »

3. Martigny, « Dictionnaire d'antiquités chrétiennes. »

4. Gretzer, « de Cruce. »

5. Borgia, « de Cruce Vaticana », Rome, 1759; « de Cruce Veliterna ». Rome, 1780.

6. Curti, « de Clavis dominicis. »

7. « History of our Lord. » 2 vol. in-8°. Londres 1865.

publications contemporaines leur soient supérieures sous ce rapport; nous avons déjà eu occasion d'affirmer que la gravure donnée par Buonarotti du fond de verre représentant le don du volume déployé, qui se trouve au musée chrétien du Vatican, et qui a fait précédemment l'objet de nos études [1], vérifiée par nous sur l'original, était foncièrement exacte; trois autres dessins qui en ont été donnés dans de nouvelles publications ne peuvent l'être au contraire tout à la fois, car ils diffèrent sensiblement les uns des autres, diverses interprétations ayant été tentées pour restituer des traits à demi effacés, que le graveur du XVIIIe siècle s'est contenté de faire disparaître. Nous aurons à nous occuper d'un ancien crucifix dont la figure se trouve simultanément dans les « Trésors sacrés de Cologne », de M. l'abbé Bock [2], et dans « l'Histoire iconographique de Notre-Seigneur », de lady Eastlake [3]. Or, ici, Jésus est imberbe et sans « suppedaneum, » là avec de la barbe et indication de « suppedaneum. » Entre ces deux gravures, il y a encore d'autres variétés de détail. Il n'en est pas moins vrai qu'à beaucoup d'autres égards, les dessins et les descriptions des deux auteurs cadrant ensemble, nous pouvons avec presque certitude nous baser sur leurs indications combinées.

Mais, le plus souvent, on n'a pas ainsi des données provenant de différentes sources qui se complètent d'autant mieux, quand elles tombent d'accord, qu'elles diffèrent sur d'autres points, et beaucoup d'auteurs ne font que reproduire imparfaitement des planches déjà inexactes.

Il faut alors étendre son cercle d'observations et chercher des termes de comparaison dans l'étude des groupes de monuments analogues; le pire de tout serait de se réduire à l'isolement et de borner ses observations à ce que l'on voit, puisqu'on s'expose encore à se tromper quand on parle de ce que l'on a vu; de si singulières erreurs ne se rencontreraient pas dans certaines planches si elles n'avaient été, du moins en partie, dessinées de souvenir.

Les vues larges nous sont particulièrement commandées par notre sujet;

1. « Le Christ triomphant et le don de Dieu », extrait de la « Revue de l'art chrétien. » 1857.)

2. « Trésors sacrés de Cologne », pl. XXXVI, fig. 104.

3. « History of our Lord », t. II, p. 330, fig. 253. — Le Seigneur est jeune. « the Lord is young », dit lady Eastlake, voulant mettre son texte d'accord avec son dessin, sans probablement avoir vu l'original: il est vraisemblable, en effet, que c'est M. l'abbé Bock, résidant sur les lieux, qui est demeuré dans le vrai. — M. Didron, si nous avions eu le bonheur de le conserver, nous saurait gré de faire observer à ce propos qu'une réflexion émise par lui relativement au mouvement de l'enfant Jésus pour saisir les présents des Mages, sur le sarcophage du musée de Latran, qui accompagne dans les « Annales » notre « Étude sur saint Pierre et saint Paul », repose sur une légère inexactitude de la gravure. Dans l'original, l'intention manifestée par la situation de la main est incertaine, mais il est plus probable que cette main bénit.

nous avons à nous occuper d'un point fondamental dans l'iconographie chrétienne, et ce ne saurait être par l'observation du petit nombre de monuments qu'un homme peut réunir personnellement tout à la fois sous ses yeux, qu'il serait possible d'en saisir l'esprit et la portée.

La multiplicité des observations sauve des erreurs de détail, car elle les laisse sans autorité ; elle met en relief, au contraire, la vérité des faits généraux, si bien que, décidés comme nous le sommes à nous aider de tous les travaux qui nous ont précédé autant qu'ils se sont trouvés à notre disposition, malgré l'insuffisance de chacun d'eux relativement au but que nous nous sommes proposé, nous nous croirions en état de le remplir suffisamment, si nous avions eu assez de loisir ou plutôt assez de puissance dans le coup d'œil pour nous rendre maître de tout ce qui a été dit par les auteurs seulement que nous avons consultés ; tirez-en par induction tout ce qui en résulte de certain, négligez, réservez ou rejetez le surplus, et vous aurez encore, quant à la manière de concevoir et d'entourer dans l'art chrétien ces grandes images de la croix et du crucifix, une abondance d'idées dont la hauteur, la suite, la poésie, la fécondité vous étonneront.

Qui étudierait les œuvres du Moyen-Age et des hautes époques chrétiennes sans chercher à en saisir l'âme, ne ferait que les effleurer ; c'est l'âme surtout que nous avons cherché à comprendre dans cette étude iconographique, et que nous espérons avoir le mieux comprise ; mais la justesse de nos vues d'ensemble fût-elle reconnue, elle ne nous mettrait pas à l'abri des incertitudes partielles, des faiblesses et des obscurités d'appréciation et de langage, et nos lecteurs feront ce que nous aurions à cœur de faire nous-même, en vérifiant et en rectifiant, toutes les fois qu'ils en auront l'occasion, sur les textes et les monuments, beaucoup d'observations qui ont besoin de ce contrôle pour acquérir à nos propres yeux toute la valeur que nous voudrions leur donner.

ESTHÉTIQUE DU CRUCIFIX.

La passion du Sauveur se présente aux méditations du chrétien sous deux aspects bien différents, résumés dans ces paroles de Notre-Seigneur lui-même : « Oportuit pati Christum et ita intrare in gloriam suam »[1]. « Il a fallu que le Christ souffrît et qu'il entrât ainsi dans sa gloire » ; et dans ce passage de saint Augustin : « Inspice vulnera pendentis, sanguinem morientis,

1. Luc, XXIV, 26.

pretium redimentis, cicatrices resurgentis; caput habet inclinatum ad osculandum, cor apertum ad diligendum, brachia extensa ad amplectandum, totum corpus expositum ad redimendum ». « Il est suspendu à un gibet, voyez ses plaies; il meurt, voyez son sang; il vous rachète, voyez le prix de sa mort; il va ressusciter, voyez ses blessures changées en glorieuses cicatrices. Il a la tête inclinée pour vous baiser, le cœur ouvert pour vous aimer, les bras étendus pour vous embrasser, tout le corps à découvert pour payer votre rançon ».

Voici le supplice le plus douloureux, le plus immérité, et pour être souffert volontairement, avec la patience la plus parfaite, par un sentiment de réparation et de dévouement sans bornes, le spectacle n'en est que plus pathétique, si l'on considère le crime des bourreaux et la qualité de la victime. Mais c'est le chemin de la gloire, c'est le combat victorieux, et au lendemain de la bataille, tout ce qui la rappelle au vainqueur se change en trophée, la sanglante blessure trace la cicatrice dont on se pare. Mort au profit des siens, l'on revit honoré dans leur mémoire. La foi nous promet bien au delà : on ne meurt que pour revivre corps et âme, et le Fils de Dieu, atteint hier de la mort au sein de la victoire, par une méprise des meurtriers plus heureuse encore, quant à ses résultats, qu'elle n'est coupable dans leurs intentions, va revivre le lendemain avant l'aurore, nous offrant comme sa conquête l'assurance d'une résurrection semblable à la sienne.

Or, à l'art chrétien il appartient de suivre toutes les phases de la pensée chrétienne. Aux premiers fidèles engagés eux-mêmes dans une lutte où il fallait tenir tous les courages à la hauteur du danger, il ne présenta dans la passion du Christ, leur maître et leur modèle, que son côté glorieux; et ainsi se tenaient toujours en haleine ces légions de martyrs, n'envisageant jamais dans les tortures et la mort que les palmes et les couronnes qui attendent au terme de sa course l'athlète victorieux.

La croix, aux yeux des Juifs, était un scandale; aux yeux des Gentils, elle semblait une folie. Le chrétien affirmait qu'elle était, de la part de Dieu, la plus haute manifestation de force et de sagesse, et pour l'homme régénéré le plus grand des bienfaits; mais il avait paru sage aussi de ménager les âmes timides et nourries des préoccupations terrestres : amenés à la foi par des voies plus accessibles, ces enfants de la veille acquerront bientôt au sein de l'Église une puissante virilité; telles vérités qui, enseignées trop tôt, leur auraient paru dures, les inondaient de lumière, et tel joug qui leur eût été insupportable, leur devenait doux et léger.

L'usage de représenter la passion du Sauveur et tous les signes propres à la rappeler par leur côté glorieux ne se développa que dans une seconde

période de l'art chrétien. On évita d'abord de les représenter d'aucune manière, ou l'on eut soin d'en dissimuler la représentation sous des formes peu apparentes ou toutes conventionnelles, capables de rappeler facilement aux initiés ce qu'elles signifiaient, sans éveiller l'attention des profanes.

Dans la suite des âges, au contraire, lorsque le christianisme était devenu depuis longtemps la loi du monde, le chrétien, toujours obligé de combattre, toujours exposé à souffrir, avait surtout besoin de combattre contre lui-même; il avait besoin de se rappeler que le règne de Dieu n'arrive pas pleinement en cette vie. La vie du Sauveur étant le modèle de la nôtre, cette portion de notre existence que nous passons sur la terre, quelque place qui nous soit faite, répond toujours à l'une des phases de la voie douloureuse parcourue par Notre-Seigneur et Maître. A l'heure momentanée des jouissances qui séduisent, il est bon d'avoir l'œil sur la croix, afin de considérer ce qu'il a souffert précisément pour nous racheter des conséquences de nos molles convoitises; et tout à l'heure, quand l'épreuve va venir, où trouver une consolation comparable à celle du crucifix? Jésus a souffert pour nous, il acceptera si nous le voulons toutes nos souffrances comme endurées pour lui; la douce force, la céleste patience avec laquelle il a souffert tout ce qu'il est possible de souffrir, il nous les communiquera pour supporter de même tout ce qui viendra peser d'angoisses sur notre âme, tout ce qui pourra torturer les fibres de nos sens.

Qui demeurerait étranger à cette succession d'idées et d'aspects dans l'ascétisme chrétien, ne saurait qu'imparfaitement comprendre les divers courants qui se sont partagé la direction de l'art que nous étudions tout spécialement quant au cycle fondamental de la Passion et de la croix. La représentation de la croix vient déjà de nous apparaître sous trois aspects différents, mais les tendances de l'art chrétien le plus primitif, sous les ombres dont elles se voilaient, devaient promptement aboutir aux caractères qui constituent la seconde période de son premier âge; nous les réunissons dans une même division qui nous conduira au IXe siècle. Nous en consacrerons une seconde à l'espace écoulé jusqu'au XIIIe, avec lequel nous entrerons dans la troisième et dernière partie de notre étude. Toutes ces divisions pourraient se réduire à deux principales qui répondraient à ces deux termes de gloire et de souffrance représentés par la croix et le crucifix. Ces divisions esthétiques répondent aussi à deux périodes dont le partage s'accomplit au cœur du Moyen-Âge, mais avec des pénétrations graduelles de part et d'autre auxquelles, prises dans leur ensemble, il serait difficile d'assigner une date; aussi observerons-nous les deux grands courants dont nous parlons, chacun au delà des limites où il domine. Il est des œuvres et des usages

où les idées de gloire attachées à la croix ont pénétré jusqu'à nous, et, en remontant aux premiers crucifix, nous trouverons les premiers essais des artistes pour attendrir au souvenir ou seulement au spectacle des souffrances de l'Homme-Dieu.

Le Christ, tandis qu'il était attaché à la croix, a vraiment souffert et souffert tout ce qu'il est possible de souffrir, au lieu que la gloire conquise sur cet instrument de supplice ne s'est manifestée que dans la suite, elle ne se manifestera même pleinement qu'au dernier jour; les figures du divin Crucifié, en usage chez les modernes, sont donc les plus en rapport avec la réalité visible des faits, à la différence des représentations adoptées primitivement, dont la signification repose sur des vérités inaccessibles aux sens, de sorte que nos divisions correspondent aussi au symbolisme et au naturalisme dont les tendances se sont partagé la direction de l'art chrétien.

Les hautes pensées attachées à la croix commencent par s'exprimer au moyen d'un signe qui n'est pas encore de l'art; l'art, en se développant, en viendra à propager le culte de la forme réelle jusqu'à laisser perdre, dans l'expression d'une douleur vulgaire et la représentation d'un corps mourant, tout sentiment supérieur. Entre ces deux extrêmes se rencontrent des trésors de poésie chrétienne, où l'esprit et le cœur s'élèvent et s'animent tour à tour ou de concert, soit en pliant les formes à leurs vues, soit en se pliant aux exigences de celles-ci à mesure que le goût les consacre.

Un certain naturalisme n'exclut pas la prépondérance ou des conceptions les plus élevées, ou des pieuses affections, si élevées elles-mêmes au-dessus des données de l'observation commune, qu'il a fallu leur choisir un nom et les appeler mystiques. Au contraire, le mystère des vérités surnaturelles que les premiers artistes chrétiens avaient mission de rappeler, s'associe volontiers dans leurs représentations les plus symboliques, par le fond, à des formes d'une simplicité si naturelle qu'elle semble empruntée à l'observation des actes les plus ordinaires de la vie.

La nécessité à laquelle nous nous soumettons de classer nos observations sous peine de ne pouvoir en demeurer le maître, n'implique donc pas le dessein de séparer absolument des choses qui souvent se sont unies.

CROIX PRIMITIVES.

La croix est, par excellence, le signe du Christ et le signe du chrétien. Ce fut de ce signe sacré que saint Jean, dans ses visions de l'Apocalypse, vit

marquer le front des élus; l'usage de le former par le mouvement de la main est de tradition apostolique; l'Église s'en sert et s'en servit, dès l'origine, dans l'accomplissement de tous ses rites, et les premiers chrétiens, dès lors, en usèrent dans toutes les circonstances de la vie [1]. Ils le formaient, suivant la variété des circonstances, sur leur front, sur leur bouche, sur leur poitrine et sur les objets extérieurs, principalement sur leurs aliments. Il ne faut pas s'étonner cependant qu'ils n'aient inscrit la croix qu'avec infiniment de réserve sur les monuments figurés, car il y a une grande différence entre un geste fugitif qu'on ne fait ouvertement qu'à propos, et un signe à demeure livré sans interprétation aux regards de tous ceux qui, le voyant, auraient pu l'entendre dans le sens odieux ou dérisoire que les païens lui attribuaient par rapport aux chrétiens. Il est donc rare de trouver la croix, même lorsqu'elle est réduite à un simple signe, représentée sans dissimulation de formes avant Constantin; mais tout entre-croisement de lignes devait d'autant mieux suffire pour la rappeler aux chrétiens, que telle était la manière dont ils la formaient usuellement par le mouvement de la main. Celui que nous faisons aujourd'hui dans le même but en la portant successivement de la tête à la poitrine, puis aux deux épaules, n'ayant été probablement usité que plus tard, une ancre et sa traverse [2], et surtout la lettre X, remplissaient parfaitement le but qu'on se proposait. Si l'ancre avait l'avantage d'associer ensemble la foi et l'espérance du chrétien, le X avait celui d'être en même temps la première lettre du nom du Christ dans la langue grecque, et on l'accouplait volontiers avec un I pour signifier les deux noms réunis de Jésus-Christ [3]. On représentait encore souvent la croix sous la forme que nous donnons, fig. 2 de notre planche.

La conversion de Constantin eut pour effet, non-seulement de lever les entraves qui pesaient sur le christianisme; mais encore, par les circonstances de la vision miraculeuse qui la provoqua, elle était faite pour mettre la croix particulièrement en honneur. « In hoc signo vinces. » Voilà donc la croix tirée de son ignominie aux yeux du monde et proclamée publiquement un signe de victoire. Constantin voulut que l'image en fût substituée à celle de l'aigle en tête de ses armées. Cependant, soit habitude, soit crainte de présenter cet emblème sacré sous la figure trop directe du gibet, qui servait encore au supplice des esclaves, la croix doublement représentée sur le labarum par l'entre-

1. De Rossi, « de Titulis Carthaginiensibus. » Spicil. Solemn. t. IV. — Martigny, « Dictionnaire des antiquités chrétiennes », p. 188.

2. Voir fig. 1 de notre planche représentant plusieurs exemples de croix. L'ancre que nous donnons est tirée de la « Roma sotterranea » de M. de Rossi, t. II, pl. XLVII, fig. 23.

3. Voir la fig. 2 de la même planche.

croisement de la hampe et de l'antenne qui supportait l'étendard proprement dit, étendard où l'on voyait la propre image de Constantin et celles de ses fils, et par le X du monogramme du Christ, renfermé au-dessus dans une couronne d'or, n'y apparaissait que sous des formes encore plus ou moins dissimulées [1].

Le triomphe du christianisme s'affichait bien plus ouvertement sur cet insigne au moyen du monogramme, comme exprimant le nom du Christ, que par l'idée de la croix, bien qu'il fût certainement entré dans l'intention de l'empereur de l'y consacrer solennellement.

Jusque-là, le monogramme sous sa forme complète où le P s'unit au X [2], avait été si peu usité qu'on n'en connaît antérieurement aucun exemple certain, et qu'il faut recourir aux inductions pour admettre, ce qui est probable, que Constantin adopta cette forme sans l'inventer.

A partir de l'éclat qu'il lui avait donné, ce signe devint d'un usage général, tandis qu'au contraire, à juger par les monuments qui nous en sont parvenus, on continua à n'employer qu'assez peu la croix sous ses formes nettement caractérisées. Nous savons cependant que Constantin fit placer sur le tombeau de saint Pierre une croix d'or du poids de 150 livres et une autre de pareil poids sur celui de saint Paul [3]. La découverte qui fut faite par sainte Hélène de la vraie croix, les très-grands honneurs rendus à ce bois sacré, l'abolition du supplice infamant de la croix, tout se préparait au IVe siècle pour ne plus laisser subsister d'hésitation dans le siècle suivant. Si les chrétiens hésitaient, ce n'était pas, on en voit ainsi la preuve, qu'ils craignissent de trop honorer l'instrument du salut, mais leur crainte était qu'il ne fût pas assez honoré, qu'il fût méprisé au contraire par beaucoup de gens encore incapables d'en comprendre le mystère.

La croix apparaît sur les monuments et s'y substitue au monogramme suivant les lieux à raison de l'extension plus ou moins rapide du christianisme. En Afrique, où elle avait été telle qu'il n'y restait presque plus de païens, à une époque où ils étaient encore très-puissants à Rome, on s'explique que cette substitution, par exemple, se soit opérée plus tôt [4].

Il ne s'agit là, généralement, que de simples petites croix tracées sur des inscriptions sépulcrales, et, au point de vue de l'art, elles n'auraient aucun

1. Voir la planche représentant divers exemples de croix. Nous donnons sous le n° 4 le labarum d'après Gretzer, tel que le décrit Eusèbe. Les images de Constantin et de ses fils sont représentées sur la bannière.

2. Fig. 4, 5, 6.

3. « Liber pontificalis », p. 20, 21.

4. De Rossi, « de Titulis Carthaginiensibus. »

droit de nous occuper si de l'idée qu'elles représentent ne devait sortir la croix monumentale ; mais dès lors que l'idée a germé, il ne faudra pour la faire entrer dans le domaine de l'art qu'une occasion de l'appliquer sur un tombeau de plus d'importance.

C'est également de l'Afrique que provient un seau de plomb qui, après avoir figuré l'année dernière à l'Exposition universelle, envoyé par le bey de Tunis, a été publié depuis par M. de Rossi dans son « Bulletin d'archéologie » de novembre et décembre 1867. Sur ce monument, qui n'est pas postérieur au ve siècle, on voit doublement la croix s'élever triomphante au sommet de la montagne d'où sortent les quatre fleuves en présence de deux cerfs, images des chrétiens qui viennent se désaltérer à ces eaux vivifiantes.

Parmi les peintures des catacombes, nous ne connaissons que deux exemples de croix monumentales. Ils proviennent du cimetière de Pontien et ne remontent pas plus haut que le VIIIe siècle ; nous y avons aussi vainement cherché aucune scène de la Passion autre qu'une sorte de couronnement d'épines, publié par M. Perret et reproduit par M. l'abbé Martigny [1], qui ne nous paraît pas non plus être antérieur à cette époque. N'en concluons pas que d'autres n'aient pas fait l'observation qui nous a échappé. Mais, nous tenant dans les généralités, nous pouvons dire que l'esprit traditionnel qui présidait à ces décorations y rendait lente et difficile l'introduction d'aucun élément de composition nouvelle, alors même qu'il n'y avait plus de motif pour les tenir en défiance.

Les sarcophages, au contraire, sculptés dans des ateliers publics, n'ayant été ornés de sujets directement chrétiens qu'après l'ère de la délivrance, se prêtèrent plus facilement, bien qu'obéissant à des idées iconographiques demeurées au fond les mêmes, à quelques innovations. La seule scène de la Passion qu'on y voie cependant figurer ordinairement est celle de la comparution devant Pilate, et les autres sujets qui s'y rencontrent plus exceptionnellement se rapportent à celui-ci ; dans tous les cas, Notre-Seigneur s'y montre toujours au-dessus de toute situation ignominieuse, de tout sentiment de souffrance. A mesure que le talent de l'artiste s'élève, on voit mieux les pensées dont il était animé et l'on comprend que Jésus, comparaissant devant son juge, prend lui-même le rôle de juge plutôt que celui d'accusé, et « c'est le juge qui se sent condamné, » répéterons-nous en rappelant le plus remarquable exemple qui puisse être cité à l'appui de cette observation [2].

1. Perret, « Catacombes », t. I, pl. LXXX. — Martigny ; « Dict. d'ant. chrét. », p. 512.
2. « Annales Archéol. », t. XXII, planche de la page 251 ; explication, t. XXIV, p. 244, note.

La croix triomphante représentée comme sujet central sur le sarcophage dont nous parlons [1], l'a été d'après le type du labarum de Constantin [2], c'est-à-dire qu'elle est surmontée d'une couronne renfermant le monogramme sacré. On l'observe de même sur un sarcophage trouvé au Vatican et publié par Bosio, où la croix est accompagnée des douze apôtres [3], et encore sur deux autres de ces monuments qui se trouvent l'un dans le musée d'Arles (n° 15), l'autre dans l'église de Saint-Trophime de cette ville [4].

A ce même type il semble que corresponde aussi la description que saint Paulin a laissée des croix peintes dans les basiliques de Nole et de Fondi où la croix était accompagnée d'une couronne :

« Crucem corona lucido cingit globo. . »

dit-il de Nole, et il dit de Fondi :

« Ardua cruce pretium que crucis sublime corona... »

Il résulte de ces termes que, dans les deux églises, la couronne ne devait pas être disposée de la même manière : à Nole, elle embrassait probablement la croix, soit sous forme d'auréole comme dans la mosaïque de Saint-Appollinaire-in-Classe près de Ravenne [5], soit selon la disposition adoptée sur grand nombre de monnaies impériales de Valentinien III, Eudoxie, Pulchérie, Majorien, Zénon, etc [6].

A Fondi, ces mots : « sublime corona », semblent indiquer que la couronne surmontait la croix, soit à la manière même du labarum et des sarcophages, soit comme au-dessus des crucifix de Lothaire et de Charles-le-Chauve publiés par le P. Cahier [7].

1. Fig. 6 de notre planche déjà indiquée.
2. Fig. 4 de la même planche.
3. Voir Bosio, « Roma sott. », p. 79.
4. Sur le sarcophage de Saint-Trophime dont nous donnons le groupe central, fig. 7 de notre planche, le monogramme a disparu, mais l'on voit des traces de son attache. — Deux des sarcophages de Saint-Maximin, publiés par MM. Rostan, portent des indices de nature à faire admettre qu'ils étaient composés foncièrement de la même manière. Sur l'un d'eux, au-dessus de l'espace qui devait être occupé par la croix, on voit se dessiner un énorme hibou. Cet emblème antique de la sagesse ne serait-il pas une traduction iconographique de ces paroles de saint Paul appliquées à la croix, « Dei sapientiam », la sagesse de Dieu ? — M. Perret a aussi publié un fragment de sarcophage qui offre le même fond de composition, c'est-à-dire la croix, le monogramme et les soldats.
5. Fig. 13 de notre planche.
6. Gretzer, « de Cruce », t. VII, cap. xvi, xvii, xviii.
7. « Mélanges d'archéol. », t. I, p. 215.

Généralement, sur les sarcophages, la traverse de la croix sert d'appui à deux colombes [1] : image de la paix rendue au monde par la croix, image aussi des âmes fidèles qui viennent se poser sur cet arbre de vie et y chercher le salut et la paix. A Nole également il y avait des colombes, mais au nombre de douze probablement, car elles représentaient tout le collége apostolique, au dire de saint Paulin, et formaient autour de la croix comme une seconde couronne concentrique :

« Crucem corona lucido cingit globo
Cui coronæ sunt corona apostoli
Quorum figura est in columbarum choro... »

On voit de même douze colombes sur la croix en mosaïque dont fut ornée, au XIIe siècle, l'abside de la basilique de Saint-Clément, à Rome; mais au lieu d'être distribuées en cercle et en couronne comme les têtes des apôtres autour de la croix sur le revers de la fiole de Monza, dont une reproduction sera mise sous les yeux de nos lecteurs, elles sont semées sur le champ de la tige sacrée elle-même. Ce n'en est pas moins un exemple remarquable de la persistance traditionnelle jusqu'à cette époque des données précédentes, et d'autant plus que les riches guirlandes de feuillage dont est chargé le fond de la mosaïque autour de la croix semblent être ces bocages remplis de fleurs du paradis céleste au milieu desquels, à Fondi, la croix s'élevait comme l'arbre de vie :

« Ardua crux, pretiumque crucis sublime corona
Ipse Deus nobis princeps crucis atque coronæ
Inter floriferi celeste nemus paradisi. »

Sur nos sarcophages, l'espace resté libre au-dessous de la croix est généralement occupé par deux soldats ; mais ce n'est pas sans exception, car celui de ces monuments qui provient du Vatican offre à cette place le Christ ressuscité apparaissant à deux des saintes femmes, près du tombeau, représenté lui-même avec l'aspect monumental de la coupole dont il était recouvert depuis le triomphe du christianisme.

Cette scène aidera à nous donner la signification des soldats [2] auxquels elle est substituée. Ordinairement, un des soldats, celui de gauche, est endormi, celui de droite au contraire lève les yeux vers la croix et il porte une

1. Sur le sarcophage de Saint-Trophime, les colombes ont disparu ; elles s'y voyaient probablement comme sur le sarcophage du musée d'Arles et sur celui de Rome.

2. Même planche indiquée ci-contre, fig. 6 et 7.

lance : c'est une double allusion à ceux qui, sur le Calvaire, le centurion et Longin, le porte-lance, en tête, reconnurent le Fils de Dieu, et aux gardiens endormis du tombeau, peut-être avec intention de rappeler les deux états de l'humanité avant et après l'œuvre de la Rédemption par la croix, peut-être aussi pour établir une distinction entre les Gentils qui se convertirent et les Juifs restés dans l'aveuglement ; mais nous serions porté à croire que cette seconde pensée ne fut patronée par l'art chrétien qu'un peu plus tard.

Les rapports qui existent entre les croix des sarcophages et le labarum amènent à comparer les soldats dont nous venons de parler avec ceux des médailles de Constantin et de ses successeurs associés au labarum avec cette légende : « Virtus exercitus, gloria exercitus »[1]. Si l'on considère l'origine de ces deux groupes, il n'est pas permis de confondre les représentants de l'armée impériale avec les gardes du sépulcre ou du Calvaire, mais cette différence d'origine n'exclut pas une certaine convergence vers le même but qui contribue à faire choisir les soldats, préférablement à tous autres personnages, pour exprimer dans une série de monuments le triomphe de la croix, et qui contribue à former tout un cycle sur lequel nous ne nous étendons pas plus dans ce moment parce que nous aurons occasion d'y revenir.

Sur trois des sarcophages dont il s'agit, la croix est accompagnée des apôtres comme le serait le Sauveur lui-même dont elle tient la place. Ils élèvent tous la main pour l'acclamer, et, sur les deux sarcophages d'Arles,[2] ils ont eux-mêmes la tête surmontée d'une couronne pour montrer qu'ils participent à son triomphe : on peut dire même qu'ils font partie de son triomphe, car ils représentent l'Église si glorieusement enfantée sur la croix.

Le sarcophage précédemment publié dans les « Annales »[3] est tout entier consacré au souvenir de la Passion, mais également de la Passion envisagée par son côté glorieux : Notre-Seigneur comparaît devant Pilate ; mais, avec l'attitude plutôt d'un juge que d'un condamné et son couronnement d'épines se change en un couronnement de fleurs. Le portement de la croix semble conçu, il est vrai, dans un sentiment d'humiliation, sinon de souffrance ; toutefois, ce n'est pas le Christ lui-même, selon toutes les apparences, qui est ainsi représenté ; un autre lui a été substitué, Simon-le-Cyrénéen, probablement, et l'on s'est attaché au fait historique de son intervention pour rappeler le combat dont la victoire est le prix, tout en évitant d'en appliquer à Jésus lui-même les ignominies passagères.

1. Planche indiquée précédemment, fig. 5.
2. Même planche, fig. 7.
3. « Annales archéol. », t. XXII, p. 251.

Sur plusieurs des sarcophages sortis des fouilles du Vatican, notamment sur celui de Probus[1], une grande croix gemmée, beaucoup de celles dont nous avons parlé ou dont nous parlerons ci-après le sont également, a été placée entre les mains du Christ triomphant comme le plus glorieux des trophées, et Notre-Seigneur s'y montre de nouveau accompagné des douze apôtres. Il est un autre de ces monuments où la même pensée du triomphe par la croix est associée à la scène ordinaire de la Passion, c'est-à-dire à la comparution devant Pilate, à laquelle on a donné pour pendant celle de saint Pierre conduit lui-même à la mort qu'il devait subir, à l'imitation de son maître.

Il arrive plus souvent que la croix est transportée entre les mains du prince des apôtres au moment où il reçoit, en dépôt pour l'Église, le don de la céleste doctrine sous la forme d'un volume déployé.

Passant des sarcophages aux mosaïques contemporaines, on retrouve une croix fort analogue aux précédentes à la voûte du Baptistère de Ravenne; elle y domine la scène centrale du baptême de Notre-Seigneur, non pas comme attribut propre à saint Jean-Baptiste, ses proportions excluent toute pensée semblable, mais comme exprimant l'idée de la Rédemption dont les fruits nous sont appliqués par le baptême. En effet, bien que le baptême de saint Jean conféré à Notre-Seigneur fût seulement la figure et le prélude du sacrement par lequel est conférée la grâce de la régénération, il a toujours été employé dans l'art chrétien pour rappeler cette grâce et avec pleine raison, vu qu'elle consiste dans l'application des mérites de celui qui, dans cette circonstance même, se fit connaître pour le Sauveur du monde, mérites cependant qui ne nous ont été appliqués qu'après avoir été conquis dans leur plénitude sur la croix.[2]

Dans cette même ville de Ravenne, la croix toujours gemmée occupe seule, au milieu d'un ciel constellé, avec les quatre animaux évangéliques, la voûte du sanctuaire étroit et à demi souterrain que Galla Placidia fit élever en l'honneur de saint Nazaire et de saint Celse pour en faire une sépulture de famille. Dans l'église voisine de Saint-Vital, elle est portée triomphalement dans une auréole circulaire par deux anges, au-dessus des arcs latéraux de chaque côté du chœur. Au sommet de l'arc absidal, on voit une auréole semblable, également supportée par deux anges, qui contient une sorte de figure rayonnée, dans laquelle il faut également reconnaître la croix entre-croisée avec

1. Bosio, p. 49.

2. C'est conformément à cette pensée qu'à l'entre-croisement de la croix qui orne le centre de la mosaïque absidale à Saint-Jean-de-Latran, XIII[e] siècle, on a fait figurer le baptême de Notre-Seigneur dans un petit médaillon.

le X pour rappeler le nom du Christ [1]. Les mosaïques de Saint-Vital sont du VIe siècle, les précédentes appartiennent généralement au Ve ; les autres monuments des mêmes époques ou des époques voisines fourniraient un grand nombre d'exemples analogues.

C'est aussi au Ve siècle que remonte l'usage de figurer la croix sur l'autel du sacrifice eucharistique comme on la voit à Sainte-Marie-Majeure, au sommet de l'arc triomphal. L'antique couverture d'évangéliaire en ivoire de la cathédrale de Milan [2] a conservé, par rapport à la croix qui en occupe le centre, les caractères iconographiques du même temps, bien qu'elle soit considérée comme du siècle suivant ; cette croix en or, enchâssée de pierreries et se délachant ainsi sur le fond d'ivoire, est effectivement aussi riche que le sont en peinture celles auxquelles nous la comparons, et si l'on considère les rideaux qui, selon la pratique alors usitée, sont soulevés le long des colonnes qui l'encadrent, comme pour figurer l'entrée du sanctuaire, on jugera qu'elle a été elle-même représentée avec l'idée de rappeler le sacrifice perpétuellement renouvelé sur nos autels [3].

Toutes ces croix procèdent plus ou moins de l'apparition qui décida la conversion de Constantin. La découverte de la croix par sainte Hélène donna naissance à la classe nombreuse des croix pectorales ou « encolpia » dans lesquelles on portait des reliques de ce bois sacré. Le plus anciennement connu de ces petits monuments est la croix en or niellé que M. de Rossi a publiée dans son « Bulletin d'archéologie » [4] et qui se voit maintenant au musée chrétien du Vatican. Le mot d'EMMANOVHA, avec sa traduction en latin NOBIS CVM DEVS, qu'elle porte gravé sur une face avec ceux-ci qu'on lit au revers : CRVX EST VITA MIHI — MORS INIMICE TIBI « La croix est ma vie ; à toi ennemi, elle est la mort, » donnent la clef des pensées attachées à ces croix primitives sur lesquelles aucune figure n'était encore représentée, la clef aussi des images qui vont bientôt enrichir tous les genres de croix : pensées d'identification du Sauveur avec sa croix, en tant qu'elle le représente comme signe, image de vie et de victoire [5].

1. Fig. 3.

2. Moulages de la Société d'Arundel, 4e classe, n° 1. — Mozzoni, « Tavole della storia della chiesa », p. 71. — Nous en donnons la croix et l'agneau qui occupent le centre de chacune de ses deux faces, fig. 8 et 9 de notre planche.

3. L'agneau placé au revers en complète la signification, et l'un et l'autre ont pour commentaire seize scènes de la vie de Notre-Seigneur et de son triomphe éternel. Les figures des évangélistes sont représentées doublement en huit médaillons, en personnes et par leurs symboles.

4. « Bull. d'arch. chrét. » Avril, 1863, p. 31.

5. L'identification du Sauveur avec la croix est portée au suprême degré dans la mosaïque de

FIGURES DE L'AGNEAU ET DU CHRIST TRIOMPHANT ASSOCIÉES A LA CROIX.

L'introduction du crucifix dans l'art chrétien remonte incontestablement au VIe siècle au moins; nous en verrons les preuves et nous dirons sur quelles données on pourrait croire que cette image sacrée, bien qu'elle eût attendu jusqu'à cette époque pour se propager, n'avait pas été sans exemple dans la première antiquité chrétienne. Quoi qu'il en soit, ce ne fut pas sans timidité dans ce siècle encore que les artistes chrétiens osèrent représenter le Sauveur en croix, ou du moins ce ne fut qu'avec ménagement qu'ils le firent en public; et il s'offre auparavant à nos études deux séries de monuments d'un caractère intermédiaire où Notre-Seigneur est représenté sur la croix sous la figure de l'Agneau, ou bien en personne, mais non pas crucifié.

Plusieurs de ces monuments sont d'une époque très-postérieure à celle où le crucifix était pleinement impatronisé dans l'art chrétien, mais ils n'en sont pas moins les restes d'un esprit de transition, et ils offrent l'idée d'une antériorité de principe alors même qu'ils ne se présentent pas avec une antériorité de date. Il suffirait du décret du concile de Constantinople, connu sous le nom de « in Trullo », ou de « Quinisexte » (692), pour attester que l'usage de la figure de l'Agneau précéda celle du crucifix, puisque ce concile voulut que la substitution de la réalité à la figure devînt une loi obligatoire. Mais cette substitution, qui avait commencé à se faire librement, se continua de même, les décrets du concile « in Trullo », privés de l'approba-

Saint-Apollinaire-in-Classe près de Ravenne (fig. 13 de notre planche), dont nous parlerons bientôt. Elle a été vivement exprimée par ces mots inscrits sous une croix publiée par M. Didron dans son «Histoire iconographique de Dieu », p. 408, (fig. 12, de notre planche), LVX, DVX, LEX, REX, de telle sorte que le X commun aux quatre noms et formant l'initiale du nom grec du Christ, en occupe le centre. La lumière et la loi semblent se rapporter à la chose, c'est-à-dire à la croix, le chef et le roi à la personne, c'est-à-dire à Jésus-Christ. En conséquence, nous préférons cette version à celle qui a été adoptée au Dorat et sur le tombeau de saint Angilbert, où le mot PAX remplace celui de DVX, quoique Jésus soit vraiment la paix vivante, et la croix le signe de cette paix. Ces inscriptions méritent d'être rapprochées de celle qui figure sur la croix de saint Benoît (fig. 11) C. S. S. M. L. N D. S. M. D. : Crux Sacra Sit Mihi Lux : Non Draco Sit Mihi Dux. Quant à l'idee de victoire, elle a été souvent exprimée par les Grecs par ces mots : NIKA « Il a vaincu », accompagnant la croix : le même ouvrage en donne deux exemples, p. 390, 396.

tion du Saint-Siége, n'ayant jamais eu que la seule autorité d'un document propre à constater des faits.

De cet usage de l'Agneau pour rappeler la passion du Sauveur, de telle sorte qu'il pût remplacer, jusqu'à un certain point, celui que nous faisons du crucifix, il ne faudrait pas conclure que l'Agneau fût habituellement représenté sur la croix; comme nous verrons tout à l'heure, il était souvent associé à ce signe de salut de plusieurs autres manières. Quelquefois il le portait sur la tête, soit sous forme de croix pleine, soit sous forme de monogramme, et alors, posé fièrement sur la montagne d'où découlent les quatre fleuves, il ne rappelle l'idée de victime que pour en faire un élément de triomphe[1]; de bonne heure on la lui donna à soutenir sous forme de croix processionnelle, telle il la porte étant couché, mais la tête haute, dans une peinture du cimetière de la « Via Latina », publiée dans Bosio[2].

L'Agneau vient compléter sur l'autel l'idée de sacrifice que nous avons vu la croix y exprimer par elle seule; l'arc triomphal de Saint-Cosme et Saint-Damien, à Rome, en offre un exemple du VIe siècle. L'Agneau s'y montre couché par la raison que les éléments de cette composition sont empruntés à l'Apocalypse, où le divin Agneau est représenté comme mort, « tanquam occisus ». La pensée du triomphe ressort d'ailleurs surabondamment; les quatre anges, les animaux évangéliques, les vingt-quatre vieillards avec leurs couronnes, ne sont là que pour le proclamer[3].

Dans l'ancienne mosaïque absidale de Saint-Pierre du Vatican, l'Agneau reparaissait debout sur la montagne en avant de l'autel, et cet autel lui-même était surmonté d'un pic de montagne plus élevé où se dressait une croix richement gemmée. On n'y voyait pas seulement les quatre fleuves, image des quatre évangélistes; outre ces quatre courants qui s'échappaient des pieds du divin Agneau, il en jaillissait un cinquième de son côté ouvert, et après s'être précipité dans le calice, il en débordait pour arroser aussi les flancs de la montagne. Le souvenir des cinq plaies était ainsi hautement consacré[4]. Cette mosaïque avait été refaite, il est vrai, sous Innocent III, mais sa composition respire un tel parfum d'antiquité que la restauration du XIIIe siècle a dû certainement faire revivre en partie l'œuvre primitive.

L'Agneau repose à la place même du Christ sur la croix donnée par l'em-

1. Bosio, « Roma sott. », p. 61, 63, 157.
2. Bosio, « Roma sott. », p. 307.
3. Ciampini, « Vetera monimenta. »
4. Ciampini, « De sacris ædificis », pl. XIII.

CROIX DE L'EMPEREUR JUSTIN II

pereur Justin II à la basilique de Saint-Pierre qui la conserve encore [1]; l'Agneau, dans un médaillon central, s'y montre nimbé, debout et portant la croix processionnelle. On le voit également debout dans le médaillon central au revers de la croix donnée à la cathédrale de Velletri par le pape Alexandre IV [2]. Cette croix est probablement du VIIIe siècle; aux environs de la même époque on peut rapporter, avec assez de vraisemblance, un bas-relief sculpté sur l'une des colonnes du « ciborium », dans l'église de Saint-Marc à Venise, qui représente également l'Agneau posé dans un médaillon central au milieu de la croix. Sous les branches de la croix sont deux personnages problématiques qui rappelleront notre attention sur ce monument. M. E. Didron en a fait un dessin qu'il publiera alors.

Sur les deux croix du Vatican et de Velletri, l'une et l'autre originairement pectorales et de la nature des « eucolpia », la figure de l'Agneau s'associe avec l'image du Christ lui-même. On le voit doublement sur la première, où il occupe les deux médaillons supérieur et inférieur, à la tête et au pied de la croix; dans l'un il bénit et porte un livre, dans l'autre il soulève une petite croix et porte un volume roulé, comme pour montrer qu'il est tout à la fois le maître de la doctrine, le principe de toute bénédiction, le fondement du salut, et tout cela par la croix, « via, veritas et vita ».

Quant à la croix de Velletri, elle offre sur sa face principale le Christ véritablement étendu sur la croix; elle appartient donc à la classe des crucifix, mais de ceux qui excluent toute expression de souffrance, et où les idées de triomphe et de royauté s'affirment sans la moindre équivoque. Ce caractère ressort avec plus d'évidence, si on compare ce monument avec un autre du même genre qui se trouve au musée d'antiquités chrétiennes dépendant de la bibliothèque du Vatican, et dont nous l'avons déjà rapproché plusieurs fois [3]; monument de même époque, de même école, quoique d'une grande infériorité de travail, où la figure du Crucifié et celle de l'Agneau sont remplacées, sur une face par un buste, sur l'autre par une tête du Christ également triomphant dans un médaillon central.

Ces rapprochements et ces substitutions où l'on passe de l'Agneau au Christ triomphant, puis au Christ crucifié, et qui les montrent tour à tour

1. Au revers de cette croix on lit en effet : LIGNO QVO CHRISTVS HVMANVM SVBDIDIT HOSTEM DAT ROMÆ JVSTINVS OPEM ET SOCIA DECOREM : nouvelle preuve de l'idée de triomphe attachée à la croix. Nous en donnons la face principale d'après une photographie rapportée de Rome.

2. Borgia, « de Cruce Veliterna. »

3. « Annales Archéologiques », t. XXIII, p. 37. — « Revue de l'art chrét. », étude sur une croix pectorale, 1866.

dans des situations identiques, avec l'entourage des mêmes personnages accessoires, témoignent de la communauté d'idées attachées à ces différentes images, la signification des unes se complétant et s'expliquant par la signification des autres, toujours pour exprimer le triomphe du Christ, mais toujours le triomphe attaché au souvenir du sacrifice, le triomphe conquis sur la croix; et cela à des époques où les plus anciennes de ces images ne fermaient pas l'accès aux plus nouvelles, où les plus nouvelles ne supplantaient pas les plus anciennes.

La croix de l'empereur Justin appartient tout à la fois aux deux séries qui mènent de la croix sans figures animées aux crucifix, puisqu'elle offre simultanément la figure de l'Agneau et celle du Christ en personne; l'ordre que nous nous sommes imposé nous amène maintenant à parler des autres croix qui forment spécialement la seconde de ces séries. La plus remarquable que nous connaissions est celle qui occupe le centre de la mosaïque absidale dans l'église de Saint-Appollinaire-in-Classe près de Ravenne [1]. La figure de Notre-Seigneur s'y montre à peine, plutôt indiquée que représentée au milieu des pierreries dont elle paraît ornée, de sorte que cette croix, dans la catégorie où nous la plaçons, est la plus éloignée du crucifix que l'on puisse d'ailleurs imaginer, et l'on trouverait difficilement une autre composition où autant de conditions soient réunies pour glorifier l'instrument du salut; il faut l'avoir vue pour se figurer la majesté de la grande auréole constellée qui la renferme; cette auréole circulaire, à fond d'azur, occupe plus de la moitié en hauteur du champ de l'abside et toutes les figures qui l'accompagnent ne paraissent autour d'elle que des accessoires. Dans la gravure de Ciampini [2] elle est tellement réduite de dimension proportionnelle qu'on ne peut y juger de son effet, mais ce qui rehausse au plus haut degré la gloire de la croix ainsi encadrée, c'est qu'elle tient la place du Sauveur dans la commémoration, non de son crucifiement, mais de sa transfiguration, c'est-à-dire du fait le plus glorieux de sa vie mortelle.

La pensée de l'identifier comme signe avec l'image de Notre-Seigneur n'est pas indiquée seulement par la petite figure qui en occupe l'entre-croisement, mais elle est mise en relief par l'Α et l'Ω, qui sont inscrits à la suite de chacune de ses branches, par l'anagramme Ἰχθύς [3] qui la surmonte, tandis qu'au-dessus on lit ces mots : SALVS MVNDI.

1. Fig. 13 de la planche.

2. Ciampini, « Vet. mon. », t. II, pl. XXIV.

3. Nous le disons d'après les meilleurs interprètes, contrairement à la version inintelligible de Ciampini, car, pour nous, il a été impossible de distinguer suffisamment les caractères de l'inscrip-

Le souvenir de la Transfiguration est clairement exprimé par la présence de Moïse et d'Élie, associés à trois brebis représentant les trois apôtres qui en furent les témoins. Les arbres semés tout autour expriment la pensée d'un paradis ou jardin de délices, « celeste nemus paradisi, » selon l'expression de saint Paulin. Saint Appollinaire, enfin, est représenté au-dessous de la croix, parce que c'est lui qui est venu annoncer, dans ces contrées, l'ère de grâce et de bénédiction inaugurée par l'instrument du salut.

Dans la mosaïque de Saint-Étienne du mont Cœlius à Rome, monument attribué au VIIe siècle, dont une grande croix occupe aussi le milieu entre saint Étienne et saint Félicien, le médaillon qui renferme le buste du Christ triomphant n'est plus placé à l'entre-croisement des bras de la croix comme dans la plupart des exemples précédents, il ne repose pas non plus dans le champ de sa partie supérieure, il le surmonte et s'appuie sur son sommet pour rendre avec plus de force la pensée qui domine tous ces monuments.

Nous pourrions citer bien d'autres exemples analogues qui nous conduiraient plusieurs siècles au delà de l'époque où l'image du Crucifié lui-même était entrée en pleine vogue, car ce ne sont pas là seulement les restes d'un esprit de transition, il faut y voir surtout le caractère dominant qui continua de régner dans toutes les représentations de la croix, que la figure du Sauveur y fût ou non ostensiblement associée, qu'elle fût renfermée dans un cadre d'honneur ou qu'elle y fût attachée dans l'attitude du supplice, le supplice lui-même étant habituellement présenté sous le jour d'un combat victorieux.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

La suite à une livraison prochaine.

tion supérieure. Mgr Lacroix, aujourd'hui prélat domestique de la maison du pape, mieux favorisé que nous par la lumière, a dit à M. Didron avoir lu ἰχθυς, et nous ne doutons pas qu'il n'ait bien lu. « Histoire iconographique de Dieu », p. 407. M. Julien Durand adopte la même version dans le remarquable article qu'il vient de consacrer à la Dalmatique impériale. « Ann. Archéol » t. XXV, p. 291.

LE TABERNACLE DE LA VIERGE

DANS L'ÉGLISE OR-SAN-MICHELE A FLORENCE[1]

L'Italie compte de grands artistes que nous ne connaissons guère que de nom. Si les érudits savent ce qu'ils ont fait et visitent parfois leurs œuvres les plus connues, le plus grand nombre des voyageurs passent inattentifs à côté de chefs-d'œuvre dont leur guide ne parle pas, ou négligent pour les voir le plus léger détour.

Dans le nombre de ces hommes qui devraient être très-connus et qui ne le sont pas, je citerai Giotto et Orcagna. Du premier, peintre si puissant, si fécond, on sait qu'il peignit à Florence et à Assise quelques fresques aujourd'hui noircies; auprès de plusieurs son nom même est synonyme de barbarie. Du second, génie universel, on cite son « Triomphe de la Mort », qu'on ne regarde guère et que l'air salin de Pise aura bientôt détruit; et pourtant il a semé l'Italie d'œuvres capitales.

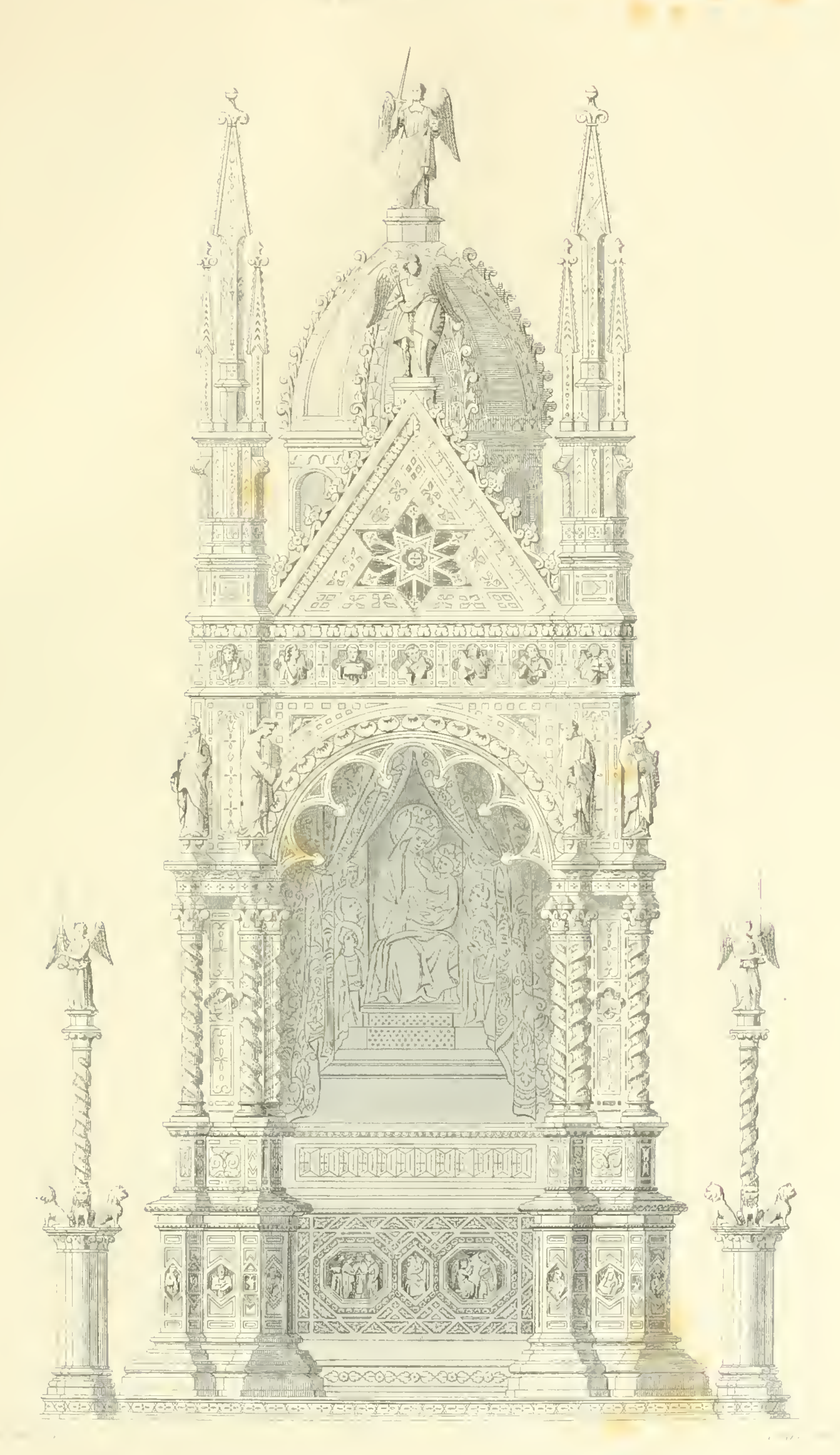
Ce nom d'Orcagna nous séduit, et puisque les « Annales archéologiques » lui offrent l'hospitalité, nous consacrerons quelques pages à une de ses productions, petite sans doute, mais parfaite, le Tabernacle d'Or-san-Michele à Florence, un vrai bijou, où se réunit le talent de l'architecte à celui du sculpteur. Cette étude peut aussi avoir son utilité, et nous l'offrons avec confiance à ceux qui voudraient décorer une chapelle de la Vierge; ils y trouveront des idées en abondance.

Avant de parler de l'œuvre, il faut dire un mot de l'ouvrier. André Orcagna, de la famille des Cione, naquit à Florence au commencement du

1. Plusieurs auteurs ont écrit sur Or-san-Michele. Ce sont Fr. Boschi, G. Cianelli, Ph. Baldinucci et, en dernier lieu, le P. Richa, le plus complet de tous. Ces travaux sont purement historiques et laissent de côté l'iconographie du Tabernacle. Il existe encore un travail artistique assez médiocre du graveur Lasinio.




S PES



TABERNACLE DE LA VIERGE

DANS L'ÉGLISE D'OR SAN MICHELE À FLORENCE

XIV[e] siècle, vers 1329, à cette heureuse époque où l'on n'avait pas encore créé les spécialités dans lesquelles nous parquons aujourd'hui l'intelligence de l'artiste. Il n'y avait pas alors des peintres d'histoire, des peintres de genre, des paysagistes, des pastellistes, des animaliers, etc. On pouvait, après avoir ciselé un bijou, sculpter un colosse; après avoir peint le Cenacolo, on pouvait fondre un cheval de bataille; on pouvait sans mourir de faim[1] être peintre, sculpteur, architecte, voire poëte, ce qui ne gâtait rien. Orcagna fut tout cela.

Encore enfant, il apprit la sculpture du grand maître de ce temps, André de Pise, chez lequel il resta quelques années. Puis, se sentant du génie pour la composition et voulant se livrer aux sujets historiques, il s'adonna avec ardeur au dessin. Comme tout se tient, et comme la nature en voulait faire un homme universel, avec les leçons de Bernardo Orcagna, dit Vasari, il réussit au delà de toute espérance dans la peinture en détrempe et à fresque. Bernard se l'adjoignit pour la grande page du « Jugement dernier » qu'il peignit à fresque dans la chapelle Strozzi à Sainte-Marie-Nouvelle. Là sont représentés, au-dessus de la fenêtre du fond, Jésus-Christ juge, avec la Vierge à sa droite, saint Jean-Baptiste à sa gauche et les Apôtres au-dessous : sur le mur à la droite du Christ, les bienheureux conduits au ciel par saint Michel et par leurs anges gardiens. Sur le mur de gauche, l'Enfer disposé en cercles comme celui de Dante, dont Orcagna était grand admirateur : disposition peu heureuse en peinture. Cette fresque est certainement une très-belle chose, et nous avons souvent témoigné le désir de la voir gravée, la réussite en serait certaine auprès des gens de goût; mais en l'examinant attentivement, en la comparant avec le même sujet peint par André seul, au Campo-Santo de Pise, on sent que la vigueur du frère cadet, de l'élève, était paralysée par le maître, par le frère aîné, homme de talent au demeurant. Il y a, dans la chapelle Strozzi, une certaine grâce, une mollesse générale qu'on ne retrouve plus à Pise. Dans le « Jugement dernier » de Florence, on sent, quoiqu'à un degré infiniment moins prononcé, quelque chose de ce que nous trouverons plus tard dans les œuvres si admirées du bienheureux Angélique de Fiésole, un sentiment de grâce pieuse qu'on dirait obtenu aux dépens de la virilité. La fresque de Pise, au contraire, nous satisfait complétement. Là, le génie du peintre n'était plus gêné par un collaborateur respecté, et, chose éton-

1. Un jeune peintre de talent, dont je tairai le nom pour ne pas lui nuire, me parlait un jour de son goût et de son aptitude pour la sculpture. Comme je l'engageais à cultiver cette faculté : « Mais vous n'y songez pas! me répondit-il. Si on pouvait soupçonner que je fais de la sculpture, personne ne me commanderait plus un seul tableau : il faut vivre! »

nante, à voir ce tableau, on croirait qu'Orcagna est revenu de quelques années en arrière pour prendre des leçons de Giotto, mort pourtant avant qu'il ait pu le connaître. C'est qu'en effet ce fut une vraie leçon pour Andréa que le voisinage de l'« Histoire de Job » peinte par Giotto, aussi bien que celui de « la Passion » par le vieux Buffalmacco. Voisinage redoutable, écrasant pour un peintre faible, excitant pour un homme fort comme l'était Orcagna. A la savante rudesse qu'il déploie dès ce moment, on voit bien que la leçon a profité.

Le début d'André sur les murailles du Campo-Santo fut le « Triomphe de la Mort ». Vasari lui a consacré une longue description, à laquelle est due vraisemblablement sa réputation actuelle et l'admiration toute faite des touristes. Malgré de magnifiques parties, nous avouons que cette œuvre nous touche médiocrement. La composition en est éparpillée : le beau groupe du bosquet d'orangers, où la joyeuse Jeunesse est menacée par la Mort, ne se lie que de loin avec celui des misérables qui demandent en trois beaux vers, dont Orcagna est sans doute l'auteur, le dernier remède à leurs maux. Les petites figures des démons et des anges qui se disputent les âmes des mourants, jetées un peu au hasard sur le fond du ciel, laissent bien quelque chose à désirer. Au bas du tableau, sur le même plan que les estropiés et le bosquet de la Jeunesse, est représentée la légende des trois Vifs et des trois Morts, sujet si souvent peint dans les manuscrits des XIVe et XVe siècles, moins souvent sur les monuments[1]. Ici les trois vifs sont trois rois à cheval à qui saint Macaire, descendu de son désert, donne à contempler trois morts à divers degrés de décomposition. Cette scène si connue est belle et n'est pas trop vantée, mais elle ne se lie que très-imparfaitement par l'intermédiaire de saint Macaire à la partie supérieure, où l'on voit, dans leur ermitage, des moines très-avancés en âge, priant Dieu et vivant tranquillement, oubliés par la Mort qui frappe plus bas la Jeunesse. En somme, cette peinture du « Triomphe de la Mort », bien placée là comme prodrome du « Jugement universel », est un assemblage tel quel de diverses légendes ayant cours au XIVe siècle. L'invention n'en est nullement due, comme le pense Vasari, à Orcagna.

Bien autrement saisissante et forte est la scène contiguë du « Jugement der-

1. Voyez dans les « Mémoires de la Société d'Archéologie de Châlon-sur-Saône », 1846, une excellente notice par M. Canat de Chizy sur le « Dict des trois Vifs et des trois Morts », représenté dans la chapelle de Saint-Dézert (Saône-et-Loire).

Voyez aussi (et cette fois nous sommes en Italie) la description faite par M. le chanoine de Montault, « Annales archéologiques », t. XIX, p. 235, d'une chapelle de cimetière à Subiaco, dont les peintures représentent le Dict des trois Vifs, et portent des inscriptions entièrement analogues à celles d'Orcagna.

nier », dont la composition, claire et intelligible, et le grand style, laissent au spectateur un plaisir sans mélange.

Le sommet est occupé par deux grandes auréoles ogivales, à bordure en mosaïque et d'égale dimension. Le Christ est assis dans l'une, ayant sa mère à sa droite. Celle-ci est également assise dans l'autre auréole, mais dans l'attitude de la prière : comme dans tous les « Jugements derniers » du Moyen-Age, elle intercède pour les pécheurs. Mais ce qui n'est pas ordinaire, elle est seule à ce rang, et saint Jean-Baptiste, placé d'habitude avec elle hors ligne dans la hiérarchie, ne lui sert pas ici de pendant. Orcagna a fait cette fois Marie presque l'égale de son fils. C'est la mère souveraine de la miséricorde. Jésus-Christ, une des plus grandes figures qui aient été produites, est ici plein de douceur, il ne condamne qu'à regret : il fait le geste de montrer aux pécheurs les plaies qui n'ont pu les racheter. C'est ce geste qui a été si mal compris par Michel-Ange, lorsqu'il en fait à la Sixtine un geste de menace. A droite et à gauche, dans un rang inférieur, sont les apôtres juges des nations, les pieds nus comme le Christ, et, au-dessus, des anges à quatre ailes qui portent les instruments de la Passion. Tout le reste du tableau est occupé, à la droite du Christ, par le groupe des élus échelonnés sur cinq rangs, à la gauche par les pécheurs. Dans la partie centrale sont les anges qui réveillent les morts au son de la trompette, saint Michel qui, au lieu de balances, tient deux sentences écrites sur des volumes déroulés : « Venite, benedicti... Ite, maledicti... » ; puis des anges en habit de guerre, l'épée nue à la main, qui font la séparation des bons et des méchants, à mesure qu'ils sortent de leurs tombes dont plusieurs se voient ouvertes. Mais la dernière sentence n'est pas absolument irrévocable ; la miséricorde a encore sa place, et les prières de la Vierge ne sont pas stériles. Quelques figures, dans le groupe de gauche, en sont tirées par leurs anges pour passer à droite ; mais comme aussi la justice a ses droits, l'on voit un moine violemment tiré par les cheveux pour passer de droite à gauche. Rien de plus beau que le caractère et l'expression générale des visages. Aucune grimace parmi les réprouvés ; leur douleur est poignante, profonde, mais toujours calme, parfois même résignée. Parmi les bienheureux, la joie extatique est dominante. Une exception touchante est cependant faite à ce sentiment général : une reine, une mère, est occupée à tirer à elle sa fille encore à moitié dans la tombe.

L'« Enfer » qui est placé au-dessous du « Jugement universel », fut laissé à Bernard Orcagna qui le peignit seul et selon la formule dantesque. Il est au-dessous du médiocre ; mais il est vrai de dire qu'il a beaucoup souffert et fut restauré en 1530. Ces travaux finis, André Orcagna se remit un moment

à la sculpture, puis retourna à Florence où il fit, à Sainte-Croix, une répétition de l'œuvre de Pise, qui malheureusement a péri.

Mais la sculpture avait gardé son premier amour. Voyant modeler son plus jeune frère, nommé Jacques, il se remit avec ardeur à l'art qu'il avait pratiqué dans ses jeunes années. Il y devint très-habile et s'en servit plus tard avec honneur. C'est à cette époque qu'il s'adonna aussi de toutes ses forces à l'architecture, comme chose qui devait lui servir à tout hasard. Il ne se trompa point, car, en 1355, la commune de Florence ayant mis au concours la grande Loggia destinée à recevoir les assemblées générales les jours de mauvais temps, Orcagna fut préféré aux meilleurs maîtres d'alors et choisi pour construire le beau bâtiment qui subsiste encore. On y voit les vertus théologales et cardinales, dans l'exécution desquelles l'artiste se montra aussi habile sculpteur qu'il avait été excellent architecte. Mais ces travaux, très-rapidement exécutés, ne suffisaient pas à son activité; il trouva encore le temps de peindre plusieurs tableaux, tant à la détrempe qu'à fresque, pour les Strozzi, pour le pape d'Avignon et pour divers particuliers.

Il est bien temps, et nous en sommes impatients, de parler de l'œuvre qui se place à ce moment de la vie d'Orcagna, et qui sert de titre à cette étude.

Or-san-Michele est une église isolée entre quatre rues, près de la place du Grand-Duc, dont la forme insolite (elle est carrée) ne s'explique que par sa destination première. En cet endroit, à peu près vers l'an 1000, était une église paroissiale dédiée à saint Michel, contiguë à un jardin, d'où lui vint son nom de San-Michele-in-Orto. On la trouve ainsi désignée dans une bulle d'Innocent III (1209). Elle dépendait alors des Cisterciens. La république en reprit le patronage en 1249, en s'entendant avec Innocent IV. En 1284, elle fut démolie pour faire place à un marché aux grains ou « loggia », dont la construction fut confiée à Arnolfo di Lapo. Pour remplacer Saint-Michel, le même architecte construisit en face, de l'autre côté de la rue, une chapelle qu'on appela d'abord Michele-Vecchio, puis San-Carlo, à cause des reliques de saint Charles Borromée qu'on y mit à l'époque de sa canonisation : elle est encore debout.

Le marché couvert de San-Michele se composait de douze piliers reliés par des arcades et des voûtes, qui soutenaient une grande tour où se conservait le grain. Ce grenier fut plus tard, quand le marché devint une église, affecté aux archives générales de la république, quoique le grand-duc Côme I[er] y ait fait mettre cette inscription, peu véridique, qu'on y lit encore :

ARCHIVVM HOC MONVMENTVM EREXIT COSMA . MDLIX.

En même temps que se construisait la Loggia, une image de la Vierge, peinte par Ugolino de Sienne[1] « alla maniera greca », dit Vasari, se signalait à la vénération publique par de nombreux miracles. Elle fut placée comme en lieu d'honneur et, selon l'usage d'Italie, dans un petit oratoire attenant à l'un des piliers intérieurs du marché. Là, les miracles se multiplièrent et donnèrent lieu à un concours immense de pèlerins.

Ce concours avait commencé de bonne heure; aussi, dès l'année 1291, avait été fondée, pour régulariser le mouvement des pèlerins et leurs aumônes, la compagnie d'Or-san-Michele, appelée « del Pilastro ». Ses règlements contenaient quarante chapitres, en voici les trois principaux. — Corroborer la haute vénération des peuples à l'image de la Vierge. Entretenir un notaire obligé les jours de fête et aux solennités à inscrire les noms des pèlerins qui voulaient entrer dans la confrérie et à leur délivrer le brevet; on y inscrivait même des morts pour les faire participer aux prières des confrères. — Pourvoir au chant des offices, aux prédications, et aux illuminations pour les grandes fêtes : tous les soirs se chantaient les laudes par des confrères appelés Laudesi. Les dimanches et fêtes, quatre gardes devaient se trouver au pilastre toute la journée et deux la nuit, pour recevoir les offrandes en cire, étoffes et argent, car quelquefois plus copieuses étaient les aumônes qui se faisaient la nuit. — En dernier lieu, les règlements recommandent les exemples de charité et de piété que les frères doivent à la cité et au pays. Chaque année toute la compagnie devait faire deux processions à deux de ces églises : San-Marco, San-Spirito, Santa-Croce, Santa-Maria-Novella, El-Carmine et la Nunziata; des messes étaient dites pour les confrères défunts. Mais la chose la plus digne d'applaudissement était une aumône générale, outre celles qui se faisaient habituellement dans l'intérieur de Florence et dans ses environs, et c'était là le grand jour de joie de l'année. Pour ces fêtes, la cité mettait ses musiciens aux ordres de la compagnie.

Vers l'année 1304, un incendie endommagea gravement le marché aux grains; l'image fut sauvée, si, comme il y a tout lieu de le croire, c'est bien la même qui se conserve actuellement dans le Tabernacle. Le marché fut refait par Taddeo Gaddi, architecte de la commune, sur le plan d'Arnolfo, avec portiques en bas et greniers au-dessus, mais avec un plus grand luxe, qui correspondait aux richesses croissantes de la république, et l'image de la Vierge fut remise à sa place d'honneur, avec l'exergue : « Ut magnifi-

1. C'est peut-être la première fois qu'une image miraculeuse porte le nom d'un peintre connu. Les madones miraculeuses, au-dessous du médiocre en général sous le rapport de l'art, sont d'auteurs anonymes ou de saint Luc, ce qui est équivalent. Ugolino mourut vieux, en 1349.

centia ppli Flor. artivm et artificvm ostendatur » ; de l'autre, les armes de la république avec ces mots : « Reipvbl. et ppli decvs et honor ».

Il n'entre pas dans notre plan de parler des statues et bas-reliefs dont les marchands de Florence ont orné l'extérieur de la Loggia ; les « Annales », tome XV, en ont déjà dit un mot en ébauchant la matière. Nous retournerons à l'intérieur du temple-marché, car c'était l'un et l'autre.

L'image de la Vierge y avait été replacée [1]. Or, il advint, disent les chroniques florentines, que la Loggia, destinée à la vente du grain, était à chaque heure encombrée d'une multitude de gens qui venaient y faire leurs dévotions. C'est pourquoi la seigneurie de Florence fut forcée de faire clore la Loggia et de la convertir en église. On ne sait en quelle année au juste commencèrent ces travaux, mais ce dut être entre 1350, année de la mort de Gaddi, et 1359, époque du commencement du Tabernacle. On ne ferma pas les arcades sans exciter de grands regrets, et sans opposition de la part des membres du grand conseil qui voyaient avec déplaisir, disaient-ils, enlever sa plus grande beauté au plus majestueux bâtiment de Florence. Ces regrets étaient justes, et il est certain qu'Or-san-Michele n'a pas gagné à la clôture, très-élégante du reste, d'Orcagna : le jour y manque totalement pour les belles choses contenues dans l'intérieur. Avec les membres du grand conseil, nous regretterons donc ce portique ouvert sur toutes ses faces, accessible par ses quatre rues, église et bourse tout ensemble, où les chefs de la république convoquaient le peuple au maniement de ses affaires et juraient de les bien administrer, où l'on priait la Madone avant et après le vote, où on l'invoquait dans les nécessités publiques, où on la proclamait, comme en 1365, la grande Avocate des Florentins, sans la séparer de sa mère sainte Anne, « Propitia et Fautrix libertatis Florentinæ ». L'oratoire de sainte Anne était contigu, et sa fête, au 26 juillet 1343, avait été signalée par l'expulsion de Gualtieri, duc d'Athènes. Vraiment c'était regrettable, mais on commençait à s'acheminer aux Médicis.

La dévotion à la Madone croissait donc de plus en plus, et la Loggia se

1. Quelques auteurs, à la vérité, ont prétendu que la Vierge d'Ugolino ayant été peinte « sur » un pilastre, avait dû être détruite par l'incendie, et qu'ainsi l'image actuelle n'est point la Vierge miraculeuse d'Ugolino. D'abord, l'expression de Vasari « in un pilastro », me paraît sujette à contestation ; mais en l'admettant telle quelle, il n'y a pas nécessité qu'il s'agisse là d'une peinture à fresque ; elle peut s'entendre tout aussi bien d'une image peinte sur bois comme l'est la madone actuelle, puis placée sur le pilastre, dans un de ces petits oratoires si communs encore en Italie, facile à sauver par conséquent. Cela est d'autant plus probable que nous voyons dans les historiens florentins une suite de miracles attribués à la même Madone, avant et après l'incendie, sans qu'il soit dit un mot de la perte d'un objet aussi précieux.

remplissait d'ex-voto, en telle quantité, qu'un proverbe florentin disait pour désigner une grande multitude : « Aussi nombreuse que les vœux de Saint-Michel ». Les serments les plus forts étaient prêtés sur l'autel d'Or-san-Michele : « Nullo modo valeat neque observetur, nisi tale juramentum prestitum fuerit coram B. Virgine et Capitaneis Orti-S.-Michaelis » (Statuto alla rubrica 115). Par une loi de 1329, la République ordonna que celui qui s'était rendu coupable du meurtre d'un parent ou d'un allié dont il devait hériter, serait dépouillé de ce bien, dont le tiers devait être attribué à la Compagnie de la Vierge Marie d'Or-san-Michele, et le reste à la Commune de Florence. Mais ce ne furent pas les confiscations qui enrichirent le sanctuaire de la Madone. La source de ses richesses fut dans les dons volontaires qui affluaient entre les mains des gardes du Pilastre. Parmi ces dons fut celui des Florentins, l'année de la grande peste, 1348 : on voit dans le livre des capitaines qu'il se monta à trente-cinq mille florins d'or. Il ne fut pas seul, et, après toutes les dépenses faites successivement jusqu'à celle du Tabernacle dont nous allons parler, il resta encore à la Compagnie de quoi fonder plusieurs monastères et collégiales.

En même temps que Florence vénérait la Madone d'Ugolino, de l'autre côté de l'Adriatique, la sainte maison de Nazareth était transportée de Dalmatie à Lorette (1394). Le sanctuaire de ce nom était fondé, et, dans les années qui suivirent, il devint le point de mire de toute l'Italie et le but d'innombrables offrandes. Les Florentins voulurent-ils lutter de magnificence avec cet insigne sanctuaire, manifester au monde la splendeur de la République, et, sans compter le plus noble motif de leur piété, montrer aux princes, en élevant ce merveilleux édifice, ce que peuvent les richesses conquises par la liberté, le travail et les armes ? On le croirait, quand on lit les paroles suivantes de la Seigneurie de Florence au pape Urbain V : « Ut fiat Beatissimæ Virgini Mariæ S.-Michaelis-in-orto templum splendidissimum atque supra modum splendidissimum ». La Compagnie possédait déjà, sans diminuer ses aumônes, la somme énorme pour ce temps de trois cent cinquante mille florins d'or.

Après la mort de Gaddi (1350), Orcagna, on l'a vu, avait fermé la Loggia convertie complétement en église. Le clergé chargé de desservir l'oratoire était augmenté, et, au lieu d'un sacristain, la République avait fondé dix chapelains et deux clercs, car Saint-Michel était devenu l'église favorite des Florentins.

Il était temps de donner à l'image de la Vierge une demeure splendide. L'argent ne manquait pas, l'artiste était prêt. C'était André Orcagna, parvenu

au comble de sa réputation. Peintre, architecte, sculpteur et poëte. personne plus que lui n'était capable de satisfaire aux vœux de la multitude. Mais, jaloux de rester digne de lui-même, il ne se présenta pas à la légère devant ses concitoyens qui lui donnèrent leurs pleins pouvoirs. Écoutons Vasari :

« Les membres de la Compagnie d'Or-san-Michele ayant amassé beaucoup d'argent... résolurent d'élever une chapelle ou tabernacle, formée non-seulement de marbres aux sculptures variées et d'autres pierres de grand prix, mais encore de mosaïques, d'ornements de bronze et de tout ce qu'on pourrait désirer de mieux tant par le travail que par la matière, afin qu'elle surpassât en mérite les œuvres connues jusqu'à ce jour. On en chargea Orcagna, comme le premier artiste de l'époque. Il fit tant et tant de dessins qu'il s'en trouva un, finalement, qui fut choisi par la Seigneurie comme meilleur que tous les autres. La direction du travail lui fut accordée et on s'en rapporta pour toute chose à son jugement et à ses conseils. Orcagna ayant confié chacune des parties de son travail à des maîtres sculpteurs venus de divers pays, se réserva avec son frère [1] tous les personnages. Il fit les assemblages sans chaux et avec des crampons de cuivre scellés au plomb... Bien que la chapelle soit de style allemand, elle a dans ce genre tant de grâce et de proportion, qu'elle tient le premier rang parmi les œuvres de cette époque. Elle se compose principalement de figures grandes et petites d'anges, de prophètes en demi-relief et entourant la Madone. Ce qui est merveilleux aussi, c'est le jet des rinceaux de bronze ciselé qui ceignent tout ce beau travail et en complètent la perfection. »

Pour un ennemi du gothique, le jugement de Vasari est concluant. Mais il faut voir le monument lui-même. Orcagna s'y est montré poëte dans la disposition et la conduite du sujet, architecte dans l'emploi des marbres et des bronzes, sculpteur éminent dans l'exécution de cette multitude de figures, et peintre dans l'effet produit, en associant à la sculpture les verroteries et les incrustations de mosaïque, style d'ornementation particulier à l'Italie, du XIIe au XVe siècle.

L'Italie n'a pas, comme nous, jeté au rebut le mot de Tabernacle, que son étymologie « tabernaculum » permettait d'appliquer jadis à toute espèce d'abri, chapelle, châsse, reliquaire. Ce mot, nous ne l'appliquons plus qu'au petit édicule qui, sur nos autels, sert d'abri aux saintes Espèces. Il était anciennement plus général : on trouve dans les registres de la municipalité de Périgueux, en 1583, un passage curieux donné par M. Félix de Verneilh

1. Bernardo Orcagna. Les rôles sont changés, c'est maintenant André qui s'adjoint Bernard.

dans sa monographie de Saint-Front et cité par M. de Laborde dans sa notice des émaux du Louvre, à propos des émaux qu'il croit avoir fait partie de la décoration de la Sainte-Chapelle. Voici ce passage qui a trait aux destructions faites par les protestants dans la vieille église de Saint-Front : on le prendrait, sauf la mention des cuivres émaillés, pour une description anticipée du Tabernacle d'Or-san-Michele.

« Entre les ruines, en fut faicte une signalée, du tabernacle où estoit gardé le chef de sainct Front et plusieurs autres sainctes reliques, lequel estoit édifié en rond, couvert d'une vouste faicte en pyramide; mais tout le dehors estoit entaillé de figures de personnes à l'antiquité, et de monstres, de bestes sauvages de diverses figures, de sorte qu'il n'y avoit pierre qui ne fust enrichie de quelque taille belle et bien tirée, et plus recommandable pour la façon fort antique, enrichie de pierres, de vitres de diverses couleurs et de lames de cuivre dorées et esmaillées, et tout le circuit environné de barres de fer, sur lesquelles ceux qui se mettoient à genoux se reposoient. »

Voici donc un grand reliquaire, un monument appelé Tabernacle, enrichi de sculptures, de verroteries et d'émaux, antérieur de trois siècles au moins à celui de Florence, construit dans les mêmes données, dans le même esprit. Ce Tabernacle français, que nous voyons d'ici par la pensée et qui devait être un magnifique ouvrage, pose les jalons d'une tradition que le sculpteur florentin trouvera vivante et exploitera plus tard : on y voit même la clôture en fer, moins élégante sans doute, mais plus commode que celle d'Orcagna, car les gens fatigués s'y appuyaient pour prier, tandis que celle d'Or-san-Michele est impropre à cet usage, et, quoique fort élégante, a pour effet bien certain de cacher aux yeux les sculptures inférieures du Tabernacle [1].

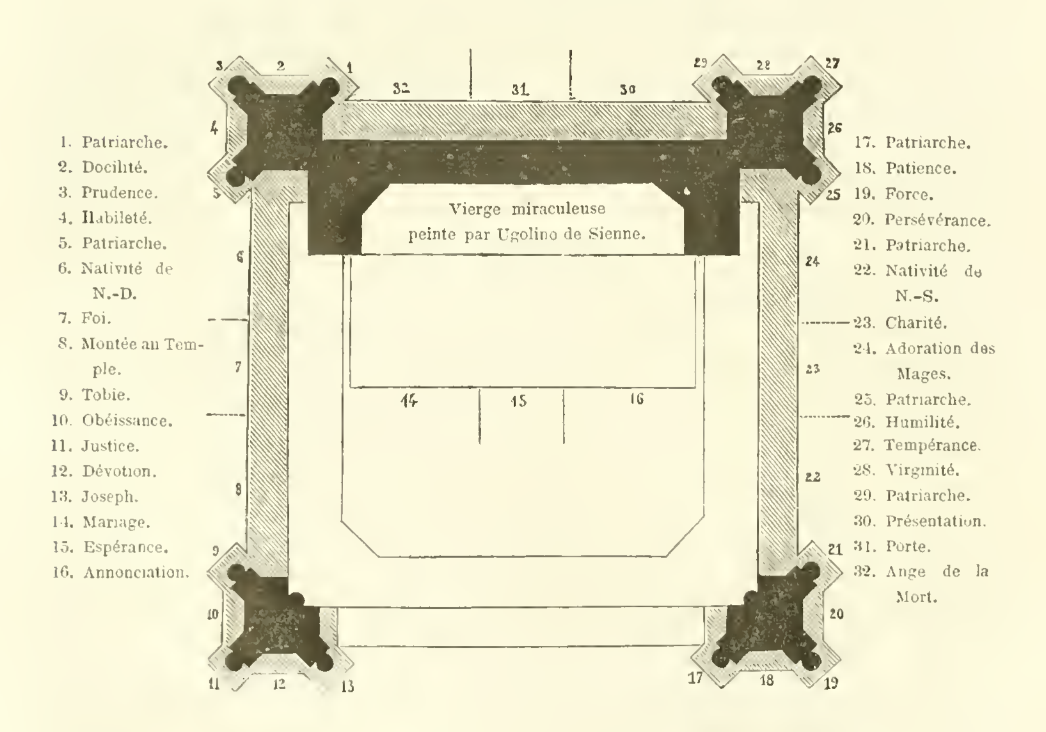
Le Tabernacle d'Or-san-Michele se compose d'une voûte d'arête inscrite entre quatre arcatures avec frontons et surmontée d'un dôme central. Quatre piliers octogones disposés sur un plan carré supportent ces arcatures. Chaque pilier est cantonné à sa base, sur les trois angles extérieurs, par des piédestaux qui forment contre-forts, et soutiennent un demi-étage de piédestaux semblables plus petits sur lesquels sont posées, pour former le second étage, douze colonnes cannelées en torsade, dont l'entablement porte les statues des douze Apôtres de grande dimension. L'arcature du fond est entièrement fermée. C'est là qu'est placée l'image miraculeuse, faisant rétable à l'autel

1. Nous avons dû supprimer cette clôture dans la vue d'ensemble que M. Gaucherel a si bien rendue par la gravure pour permettre aux lecteurs de suivre notre description; mais si nous nous permettons de justes critiques et des réserves au profit de notre style ogival français, nous n'en admirons pas moins en toute sincérité l'œuvre de l'artiste italien.

central. Un mur de la même hauteur que les piédestaux d'en bas, portant la même corniche, relie les quatre piédestaux entre eux pour former un soubassement continu et une clôture à l'autel; toutefois, en laissant un vide en face, pour donner accès à cet autel.

C'est à ces divers étages du Tabernacle qu'Orcagna a placé son iconographie. Il y a figuré la vie de Marie de sa naissance à son assomption, ses vertus, les patriarches ses ancêtres, les prophètes qui prédisent, et les apôtres qui prêchent son Fils et l'Évangile, puis les anges qui chantent ses louanges. Tout cela forme comme un cortége à la Madone, dont l'image miraculeuse reste voilée dans le fond du Tabernacle, dans le « saint des saints ». En demeurant, comme nous allons le voir, dans la tradition du Moyen-Age, l'artiste s'est montré complétement intelligent et l'on peut lui en savoir quelque gré, car c'est l'époque de la Renaissance italienne, époque d'oubli général. Vasari disait d'Orcagna qu'il avait progressé sur son siècle : heureusement, le progrès était moins grand que ne le croyait Vasari.

Voici comment se formule le poëme du Tabernacle :



La vie de la Vierge occupe, en dix tableaux, l'intervalle entre les pilastres, le devant de l'autel et le dossier de l'image miraculeuse.

Les trois vertus théologales, filles de la divine Sagesse, lui sont plus intimement unies, et sont intercalées entre les sujets de cette vie.

Les vertus cardinales occupent les quatre angles saillants des piédestaux de l'édicule. Chacune d'elles est accompagnée, sur les faces rentrantes, de deux vertus secondaires qui en sont les parties intégrantes et le complément. Chacun de ces groupes de trois vertus, accompagnées de deux patriarches, fait ainsi saillie aux quatre angles du Tabernacle. Voici cette disposition en commençant du côté de l'Évangile, disposition selon l'ordre hiérarchique et par affinité de vertus [1].

1er PILASTRE.	2e PILASTRE.	3e PILASTRE.	4e PILASTRE.
Prudence	Justice	Force	Tempérance
Docilité	Obéissance	Patience	Humilité
Habileté	Dévotion	Persévérance	Virginité
Deux patriarches	Deux patriarches	Deux patriarches	Deux patriarches

Des anges adorateurs occupent l'intervalle entre les colonnes.

Les apôtres, un livre ou un volumen à la main, surmontent ces colonnes.

Les chœurs des anges forment une couronne à tout le Tabernacle au-dessus des arcades et des apôtres et chantent les louanges de Marie.

Le reste des patriarches et des prophètes se mêle aux anges dans cette couronne.

Enfin, quatre anges en habit de guerre, ayant à leur tête saint Michel, patron de l'église et chef de la hiérarchie céleste, gardent le sommet du monument, pour en éloigner les puissances adverses : « fugite partes adversæ », comme dit la belle inscription de l'obélisque de Sixte V.

Telle est la disposition sommaire du monument exécuté par Orcagna [2].

1. La substance de ces notes était prise à Florence, bien loin des « Annales Archéologiques », lorsqu'à notre retour nous avons trouvé dans l'« Iconographie des vertus », par M. Didron, la même observation sur les vertus accessoires de San-Michele. La crainte d'une accusation de plagiat ne nous fait point retirer notre observation; nous sommes heureux, au contraire, que la vue du monument ait excité en nous les mêmes réflexions que chez le savant fondateur des « Annales ». Du reste, comme nous le verrons plus tard, S. Thomas ne nous donnera pas seulement un rapprochement, mais une filiation complète des vertus.

2. Nous allions dire composé par Orcagna. En considérant la pauvreté de nos programmes officiels, il nous coûtait d'attribuer aux savants du Moyen-Age un programme si beau et si supérieur à ceux de notre siècle et nous voulions en faire honneur à Orcagna, mais il a bien fallu se rendre à l'évidence. L'ordre et la filiation de nos vertus du Tabernacle se trouvent tout au long dans S. Thomas d'Aquin. Dès lors, à moins de supposer Orcagna docteur en théologie, il faut

Nous l'examinerons en détail, et, pour l'intelligence des différents sujets qui le composent, nous aurons recours à différentes sources : les saints Évangiles d'abord, puis les Légendes contenues dans les Apocryphes[1], qui ont eu cours dans tout le Moyen-Age, comme le témoignent les vitraux, sculptures et peintures de nos églises et de nos manuscrits, et enfin, la Somme théologique de saint Thomas d'Aquin. Nous ne nous permettrons donc pas une seule supposition symbolique et tout sera de l'histoire à différents degrés.

Une remarque à faire avant de commencer, c'est qu'aucune des figures du Tabernacle n'est nimbée, même dans les endroits où les exigences de la sculpture rendaient ce travail plus facile. Ni le Christ, ni sa Mère, ni les apôtres, ni les anges, ni à plus forte raison les vertus ne portent cet attribut. Une seule exception a été faite, c'est pour le triomphe de Marie, dans la scène de l'Assomption. Cette abstention est d'autant plus singulière, qu'Orcagna travaillait au milieu du XIVe siècle, 1359, et que toute son iconographie est éminemment chrétienne. André de Pise, presque à la même époque, 1330, donnait des nimbes circulaires à Jésus et à Marie, et des nimbes hexagones à ses « vertus », dans la belle porte du baptistère de Florence. On expliquera sans doute l'oubli d'Orcagna en disant que le paganisme frappait aux portes, et que l'Italie, à l'exception de Rome et des moines artistes, avait hâte de se débarrasser du nimbe. Si nous avions à peindre ou sculpter la série des vertus, nous voudrions, à l'exemple de Giotto et des grands et vieux artistes d'Italie, donner le nimbe circulaire ou complet aux trois vertus théologales et réserver le nimbe hexagone, qui est un nimbe inférieur, pour les vertus cardinales qui sont surtout humaines.

Nos lecteurs voudront bien encore remarquer sur la gravure qui représente le mariage de la Vierge, que la bordure du bas-relief est composée de coquilles de pèlerins. Tous les sujets de la vie de Marie et les vertus qui les accompagnent sont entourés de ce même ornement. Orcagna a voulu rappeler ainsi l'immense concours de pèlerins qui venaient vénérer l'image miraculeuse.

bien croire qu'il a eu recours à un théologien capable de le diriger dans son travail. C'est donc saint Thomas qui a réellement dicté le programme et un théologien inconnu qui en a fait l'excellente application à la vie de Marie. Il reste à Orcagna une large part de mérite dans la mise en œuvre, au point de vue de l'art et de l'agencement du poëme. Il y a plus loin qu'on ne pense de l'abstraction d'un programme, si excellent qu'il soit, à la forme concrète que lui donne le cerveau de l'artiste : pour y bien réussir, il faut être Orcagna ou Raphaël.

1. Pour tout ce qui est tiré des Apocryphes, nous nous sommes servis du recueil de ces Évangiles, édité à Leipzig avec de nombreuses notes par le savant Thilo. Il est bien à regretter que la mort ait interrompu ce beau travail.

Nous terminerons ces préliminaires pour entrer dans l'examen de la vie et des vertus de Marie, en priant les lecteurs de suivre cet examen sur le plan ; c'est le seul moyen d'en percevoir nettement l'ensemble.

La vertu, du mot « virtus », est une force morale, une habitude victorieuse, acquise par le libre effort de l'âme. Les vertus sont nombreuses et égales aux facultés de l'âme ; mais on en compte sept principales et essentielles. Ces sept vertus se divisent en deux groupes : les quatre cardinales, qui sont le pivot « cardo » de toutes les bonnes actions de l'homme ; celles-là ont été reconnues, louées et nommées même par les païens, notamment par Cicéron, ce sont les vertus humaines proprement dites. Les trois autres, qui sont sans doute de ce monde en ce qui nous concerne, mais qui, dans leur acception la plus élevée et surnaturelle, sont surhumaines, comme se rapportant à Dieu et venant de Dieu, sont appelées théologales ou divines. Ce sont les premières de toutes [1].

Comme il y a sept vertus capitales, il y a sept péchés capitaux qui leur sont opposés, mais ici nous n'avons à nous occuper que des vertus, car dans une vie de Marie, l'opposition même des vices avec les vertus de celle qui fut toujours sans tache n'est pas admissible.

Nous avons dit qu'Orcagna avait placé les trois vertus théologales ou divines, en les intercalant dans la vie de Marie. C'était de toute justice, puisque ce qui vient directement de Dieu, et a Dieu pour objet unique, devait faire

1. Nos lecteurs qui possèdent la collection des « Annales Archéologiques » ne sauraient mieux faire que de relire les différents articles consacrés à l'iconographie des vertus, par le très-regretté fondateur des « Annales ». La matière était immense et il ne pensait pas l'avoir épuisée, car bien des fois il a émis le vœu de voir faire une monographie complète des vertus. Nous n'essayerons pas de l'entreprendre, et dans cette étude du Tabernacle, nous nous bornerons à ce qui s'y rapporte strictement. Heureux si nos notes peuvent fournir un exemple de plus à cette grande thèse de la haute philosophie du Moyen-Age.

Puisque nous parlons de la philosophie du Moyen-Age, rappelons le monument qui en contient la plus haute et la plus complète expression : c'est la Somme de saint Thomas d'Aquin, admirable monument tout autant philosophique que théologique. Nous ne serons pas le dernier à remercier M. Lachat des services qu'il a rendus par son excellente traduction de la Somme ; nous nous en servirons souvent, et nous en avertissons dès à présent pour ne pas être obligé d'y revenir par des notes incessantes et fatigantes. Que pouvions-nous faire de mieux, que de puiser dans le texte même du grand docteur tout ce qui pouvait apporter la lumière à l'œuvre d'Orcagna.

avant tout l'apanage de la Mère de Dieu. Les quatre vertus cardinales sont sans doute de toute importance, puisque d'elles dépend la conduite de la vie; cependant lorsqu'il est question d'un chrétien et, à plus forte raison, de Marie, elles sont de second ordre, Orcagna les a donc placées un peu moins près de ses sujets biographiques, mais il leur donne une place importante et en fait le soutien de tout l'édifice, le pivot « cardo » de tout ce qui n'est pas Marie elle-même. Chose assez curieuse, si le hasard ne l'a pas produite, les quatre vertus cardinales, placées aux quatre angles du Tabernacle, se trouvent exactement aux quatre points cardinaux du compas, d'après la position d'Or-san-Michele au milieu de Florence[1].

Orcagna a placé ses vertus cardinales dans l'ordre adopté par Cicéron et Aristote, qui est aussi celui de l'enseignement chrétien, du catéchisme : Prudence, Justice, Force et Tempérance. Nous commencerons donc la description des quatre cardinales par la Prudence, placée au premier pilier d'angle du fond, du côté de l'Évangile : c'est le côté noble, le point de départ de tout dans le temple catholique, comme dans le blason c'est la dextre. Dans le parcours de la vie de Marie, ce pilier fait le point de partage entre la mort de la Vierge, placée derrière l'autel, et sa naissance, placée à l'angle droit de ce même autel. C'est donc bien le premier pilier; et comme la naissance commence la vie, la Prudence commence la série des vertus cardinales.

Mais pour ne point interrompre la série biographique des bas-reliefs, examinons d'abord sans interruption la vie de Marie, soutenue, arc-boutée, si l'on peut ainsi parler, par les trois vertus théologales. Nous reviendrons ensuite aux vertus secondaires. Le premier sujet qui se présente du côté de l'Évangile est la nativité de Marie.

6. Nativité de Marie. — Contre l'opinion commune, les évangiles de la Nativité et de saint Jacques, saint Jean Damascène et généralement les écrivains grecs, font naître Marie à Jérusalem et non pas à Nazareth; en outre, ce n'est pas à la Porte dorée, comme on le pense, qu'Anne conçoit, mais dans sa maison. La source de cette erreur presque générale, c'est que dans les miniatures de nos manuscrits, dont plusieurs sont anciens, la représentation de l'immaculée conception de la Sainte-Vierge est toujours tirée des évangiles apocryphes de saint Jacques et de la nativité de Marie. Dans ces récits, Joachim, honteux de la stérilité de sa femme et des reproches de ses frères dans le sacerdoce, était allé seul à la maison des champs, où il était resté quarante

1. Dans le pavé du sanctuaire de Saint-Remi de Reims, les quatre vertus cardinales étaient gravées aux quatre points cardinaux. (Dom Morlot, « Historia Remensis », cité par le R. P. Martin « Mélanges d'archéologie », t. IV, p. 277.)

jours au milieu de ses serviteurs, priant et jeûnant pour obtenir la fin de son opprobre. Sur un ordre de l'ange, il était revenu à Jérusalem, amenant des victimes pour son offrande au Temple. De son côté, Anne, avertie par ce même ange du retour de son mari, se rend à la Porte dorée, où ils se rencontrent et s'embrassent. « Accurrens appensa est de collo ejus. » C'est par cette scène, la seule représentable, que les peintres du Moyen-Age ont voulu figurer et résumer toute la légende ; mais il est dit positivement qu'après la rencontre à la Porte dorée : « Adorato Domino domum regressi, divinum promissum certi et hilares expectabant. Concepit ergo Anna et peperit filiam. » Mais dans le bas-relief d'Or-san-Michele il n'est question que de la nativité de Marie.

Anne est représentée couchée sur son lit, la tête appuyée et penchée sur la main gauche. Son visage un peu mûr, mais pas complétement vieux, est illuminé d'un sourire d'amour maternel. Elle étend la main droite et caresse la joue de la petite Marie qu'une servante, assise par terre, vient de laver et qu'elle tient emmaillottée. A côté, deux femmes sont debout : l'une d'elles montre joyeusement à sa voisine, qui fait un geste d'étonnement, l'enfant qui vient de naître. La première de ces deux femmes doit être Judith, cette servante fidèle qui encourageait sa maîtresse dans ses chagrins, lui représentait qu'il fallait avoir confiance en Dieu, ne pas désespérer, ne pas pleurer ses vingt ans de stérilité, la parait de ses plus beaux vêtements pour le retour de Joachim et lui disait : Aussi vrai que je suis votre servante, vous êtes belle comme une reine. « Sicut sum ancilla tua, formam regiam habes. » Derrière sainte Anne une autre servante porte une aiguière avec un plat et attend des ordres. Le fond représente un intérieur gothique avec des fenêtres ogivales.

La Foi est un assentiment de l'intellect donné avec connaissance et certitude aux vérités qui ont Dieu pour objet : cette définition est de saint Thomas. Saint Paul, envisageant le premier l'ordre dans lequel doivent être placées les trois vertus théologales, disait : « Nunc autem manent, fides, spes, charitas, tria hæc ; major autem horum est charitas [1] ». « Restent trois choses : la Foi, l'Espérance et la Charité ; mais la plus grande des trois est la Charité. » Saint Thomas d'Aquin suit l'ordre donné par saint Paul, l'explique et le justifie ainsi : « Il y a deux ordres dans les choses : l'ordre de la génération et l'ordre de la perfection. Dans l'ordre de la génération et au point de vue des actes, la Foi précède l'Espérance et l'Espérance la Charité ; dans l'ordre de la perfection au contraire, la Charité marche avant les deux autres, parce qu'elle est la forme de toutes les vertus. » C'est donc appuyé sur l'Ange de l'école que nous

1. I Cor., XIII, 13.

réprouvons formellement l'ordre adopté par les Grecs, qui disent : Foi, Charité, Espérance. Cet ordre a paru séduire quelques bons esprits, et la raison qu'ils en donnent, c'est qu'il faut pour toute chose être certain d'abord qu'elle existe et y croire, mais qu'avant d'espérer cette chose il faut l'aimer, en un mot qu'on ne désire que ce que l'on aime. Dans l'ordre humain, cela pourrait être vrai, mais il ne faut pas perdre de vue que nous sommes ici dans l'ordre surnaturel, et que, comme l'enseigne le saint concile de Trente, l'homme reçoit simultanément en Jésus-Christ, par infusion divine, la Foi, l'Espérance et la Charité. Mais les deux premières vertus ont rapport à l'homme, la troisième à Dieu ; donc, par rapport à l'homme, la Foi et l'Espérance doivent passer les premières. Saint Thomas l'exprime ainsi : « Dans l'ordre de la génération, où la matière est avant la forme, l'imparfait avant le parfait, la Foi précède l'Espérance et l'Espérance la Charité. L'intelligence perçoit par la Foi ce qu'espère et aime la volonté. » Saint Paul a donné cette belle définition de la Foi : « Est autem fides sperandarum substantia rerum. » Certainement saint Paul n'a pas voulu dire que la Foi eût une puissance créatrice à l'égard des choses qu'on a à espérer ; il a voulu dire évidemment que la Foi qui croit accepte les vérités préexistantes, les substances réelles, objet et but de l'Espérance. Rien de plus logique alors que l'ordre de saint Paul qui fait arriver après la Foi l'Espérance, c'est-à-dire le ferme désir, le désir motivé de posséder ce que la Foi contient, la substance des choses réelles acceptées avec confiance, « fidées », si l'on peut créer ce mot.

Mais il n'est qu'une autorité qui puisse nous dire quelles sont ces choses réelles, bien que voilées à notre raison : c'est l'Église, dépositaire de la certitude divine et de l'enseignement divin. Comme l'observe très-bien M. Didron : « Dans les représentations du Moyen-Age, souvent la Foi et l'Église se confondent. » Les artistes qui ont représenté la Foi en religieuse timide, baissant les yeux, cherchant la lumière, ou mieux encore les yeux bandés, comme on l'a fait si souvent au dernier siècle, sont complétement en dehors de la vérité. La Foi qui accepte doit voir clair, et la Foi qui enseigne c'est l'Église. Orcagna a pris ce parti qui est le meilleur, et nous l'en louons fort.

7. La foi d'Or-san-Michele, nous l'avons déjà remarqué, n'est pas nimbée, mais elle a, comme sa sœur la Charité, une couronne. Cette couronne se compose d'un cercle bordé d'un rang de perles, du milieu duquel s'élève un cône terminé par un bouton ovoïde. Sur le bord du cercle on lit fides. Cette coiffure affecte la forme d'une tiare [1], car c'est véritablement la

1. La tiare à simple couronne était encore usitée au xiv[e] siècle. Ce fut d'abord un simple

Foi catholique qu'on a voulu représenter. La Foi est assise de face, les yeux fixes et la bouche ouverte pour parler : elle n'est ni muette ni aveugle. Un vaste manteau agrafé sur sa poitrine, faisant voile sur le front et des deux côtés de la tête, retombe sur ses épaules; il enveloppe complétement le reste du corps et cache les pieds sous des plis nombreux. Une aube à manches larges recouvre la robe étroite de dessous. Un amict entoure le cou. De la main droite, elle porte le calice fermé par la patène, le plus fréquent de ses attributs, tel qu'on le voit au tombeau de Sixte IV à Saint-Pierre de Rome; de la gauche, elle tient une croix à manche court. Les amples vêtements de la Foi, complétement différents de ceux des autres vertus théologales, affectent la forme sacerdotale et accusent une intention évidente de la part de l'artiste : tiare, chape, aube, amict, croix, calice et patène; c'est un prêtre sous la figure d'une femme, c'est l'Église.

La figure que nous venons de décrire est placée entre la naissance de Marie et sa montée au Temple : serait-ce prêter trop d'ingénieux calcul à Orcagna que de penser qu'il a voulu rapprocher la Foi d'Anne qui a cru, contre toute probabilité, qu'elle pourrait enfanter, et de Marie montant au Temple, où elle deviendra croyante par excellence en étudiant la loi de Dieu? De même, l'artiste a rapproché l'Espérance des Épousailles et de l'Annonciation, ce grand espoir de la Rédemption. De même encore, il a mis la Charité entre la naissance de Jésus, premier acte d'amour du Sauveur pour les hommes, et l'adoration des Bergers et des Mages, premier acte d'amour des hommes à Jésus. Quelle qu'ait été l'intention d'Orcagna, convenons que la hiérarchie des vertus théologales, suivie avec exactitude, au lieu de nuire à ces rapprochements, y a servi avec un singulier bonheur.

8. Montée de Marie au Temple. — « La petite fille devenait forte; à six mois sa mère la posa à terre pour voir si elle se tiendrait debout : elle fit sept pas en marchant pour venir se jeter dans les bras de sa mère. Vive Dieu ! dit Anne, quand tu pourras marcher convenablement, je t'offrirai dans le temple du Seigneur. » Et elle appela les plus pures filles d'Israël pour la servir; et la première année de l'enfant s'accomplit. Joachim donna alors un grand festin aux princes des prêtres, à tout le sénat et au peuple; et il offrit des présents, disant : « Dieu de nos pères, bénis cette enfant et donne-lui un nom qui soit célébré dans toutes les générations. » Tous dirent amen, et les prêtres la bénirent. Anne, sa mère, se leva, lui donna le sein et entonna un

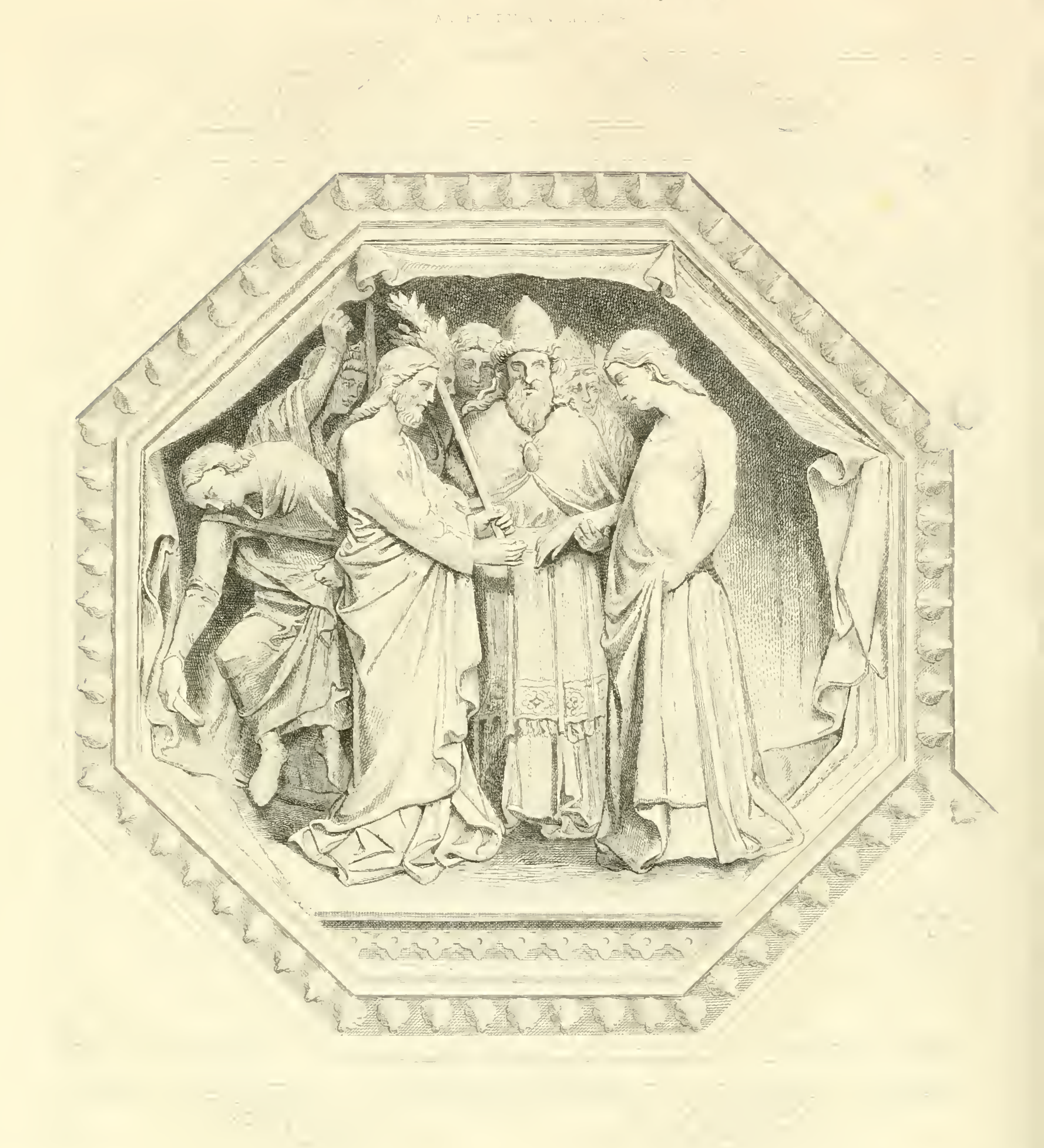
bonnet en mitre, puis elle est portée avec deux couronnes sous Boniface VIII (1293), et à trois couronnes sous Jean XXII (1328).

cantique, disant : « Je chanterai le Seigneur, qui m'a donné un fruit de justice... Écoutez, écoutez, vous les douze tribus d'Israël, Anne nourrit. » Quand le festin fut terminé, ils lui donnèrent le nom de Marie. A deux ans. Joachim dit à Anne : « Accomplissons notre vœu et conduisons-la au temple du Seigneur. — Attendons la troisième année, dit Anne, de peur qu'elle ne redemande son père et sa mère. » La troisième année révolue, Joachim dit à Anne : « Appelez les filles d'Israël, donnez-leur des lampes pour accompagner Marie dans le temple du Seigneur. » Ils firent ainsi, et le Grand-Prêtre la reçut en disant : « Le Seigneur a exalté le nom de Marie et en elle un jour sera le prix de la Rédemption. » Et il la plaça sur le troisième degré de l'autel, et elle remua ses pieds en dansant, et elle n'essaya pas de retourner avec eux. »

Telle est la scène représentée dans le troisième bas-relief. Marie, habillée d'une robe d'enfant sans ceinture, sans aide et en courant, monte les degrés du Temple[1], à la porte duquel le Grand-Prêtre la reçoit en lui adressant cette bénédiction : « Marie, votre nom est béni... » Deux lévites accompagnent le Grand-Prêtre ; des jeunes musiciens, dont l'un tient un psaltérion, chantent son arrivée. Marie, au milieu de l'escalier, tenant le livre de la divine doctrine à la main, se retourne vers ses parents en leur montrant le Grand-Prêtre, auprès duquel elle veut rester : « Et non regressa est puella. » Anne et Joachim sont debout de chaque côté de l'escalier : Anne immobile, les mains jointes et élevées, Joachim le pied gauche posé sur la seconde marche, relevant sa robe comme s'il voulait monter. Ce n'est point ici un simple hasard de pose, c'est une intention positive de l'artiste : ce geste exprime l'assurance avec laquelle Joachim se présente au Temple pour accomplir son vœu et sacrifier, ce qu'il n'avait pu jusqu'alors à cause de la stérilité de sa femme. Ruben, secrétaire du Temple, lui avait dit : « Non licet tibi inter sacrificia Dei consistere quia non benedixit tibi Deus, ut daret tibi germen in Israel. » C'est à cette occasion que Joachim, humilié devant tout le peuple, avait quitté sans rien dire sa femme pour aller au désert pleurer son infortune, absence qui dura cinq mois.

L'ordre du parcours autour du Tabernacle voudrait que nous placions ici la description des vertus et des patriarches qui sont sur le pilier attenant, du côté de l'évangile. Nous nous en abstiendrons comme pour tous

1. Il n'y a que dix degrés dans le bas-relief, il devrait y en avoir quinze selon la légende. On les appelait les degrés des psaumes, parce qu'en les montant pour aller de l'atrium des femmes à celui d'Israël, on chantait des psaumes.



MARIAGE DE LA VIERGE

les autres, afin de ne pas interrompre la vie de Marie. Nous y reviendrons plus tard en suivant le même ordre, et tout en sera plus clair.

14. Mariage de la Vierge. — « Marie avait atteint sa quatorzième année. C'était l'âge où, selon la loi, les vierges consacrées à Dieu ne pouvaient plus rester dans le Temple. Elle avait fait vœu de virginité, et les prêtres dirent au Grand-Prêtre : « Qu'en ferons-nous? priez pour elle, et faites ce que Dieu vous aura manifesté. » Le Grand-Prêtre pria, et voici qu'un ange lui dit : « Zacharie, convoquez les veufs d'Israël, Dieu donnera un signe à celui à qui vous devrez la donner pour épouse. » Tous vinrent, et Joseph, laissant sa hache, vint avec eux. Le pontife prit leurs baguettes, entra dans le Temple et pria, puis il sortit rendant à chacun sa baguette, sans voir aucun signe. Joseph reçut la sienne le dernier, et voici qu'une colombe en sortit, s'arrêta sur sa tête et s'envola dans le ciel[1]. Le prêtre lui dit : « Dieu t'a choisi pour prendre cette vierge sous ta garde. » Joseph lui dit : « J'ai des enfants, je suis vieux, je ne puis prendre une si jeune fille. — Craignez, lui dit le pontife, le sort de Dathan et d'Abiram, qui méprisèrent l'ordre du Seigneur. » Joseph, effrayé, l'accepta et lui dit : « Marie, je te prends dans le temple du Seigneur, reste dans ma maison; j'irai au dehors exercer mon métier; que le Seigneur te garde. »

Les Apocryphes et les Pères grecs ne donnent à Joseph que la garde de la virginité de Marie : il y a seulement des fiançailles, mais point de mariage. Aussi le Guide de la peinture au mont Athos est muet à cet endroit. Les Latins, eux, ont admis une véritable cérémonie ou sacrement de mariage, sans que Marie ait perdu pour cela sa virginité. C'est ainsi, du moins, qu'on entend généralement le texte de saint Luc : « Virginem desponsatam Joseph[2]. » C'est à ce titre que le mariage figure dans la vie de la Vierge; mais les artistes du Moyen-Age y ont joint presque constamment les détails de la légende. Chez les Latins, c'est la verge qui fleurit à l'imitation de celle

1. Dans l'Évangile de la nativité de Marie, la baguette de Joseph fleurit d'abord, puis à son sommet l'Esprit du Seigneur se repose sous la forme d'une colombe. Les Latins, dans la représentation du mariage de la Vierge, n'ont gardé que la baguette fleurie. Les Grecs figurent, au contraire, la colombe perchée sur le bâton en forme de T que tient saint Joseph. (Voyez le Ménologe de Basile, etc., etc.)

Nous n'avons pas souvenance d'avoir vu la colombe perchée sur un bâton fleuri. Dans le protévangile de Jacques le Mineur et dans celui de la nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur, attribué aussi à saint Jacques dont nous citons ci-dessus le texte, la baguette ne fleurit pas, mais la colombe en sort pour s'envoler vers le ciel.

2. Pérouse conserve l'anneau nuptial de la Vierge. C'est une de ces reliques pour lesquelles le doute est permis ailleurs qu'à Pérouse.

d'Aaron ; chez les Grecs, c'est la colombe perchée sur un bâton ou la tête de Joseph ; chez tous, c'est, au moins, une des baguettes qui n'ont pas fleuri, rompue par un des assistants ; c'est aussi le coup de poing donné à Joseph par le fils du Grand-Prêtre Abiathar. Ce jeune homme avait été un des prétendants à la main de la Vierge ; il se venge ainsi du sort qui l'avait évincé. Nous n'avons vu aucune exception à la représentation de ces trois faits, dans les nombreux tableaux des vieux maîtres, qui enrichissent les musées de Florence, Sienne, Rome, etc. La première déviation notable et connue se trouve dans le « Sposalizio » de Raphaël qui est au musée de Milan : on n'y voit plus l'homme au coup de poing.

Le bas-relief d'Orcagna n'omet aucun des détails dont on vient de parler : au milieu se voit le Grand-Prêtre, la tiare en tête, vêtu de la tunique frangée [1], à ceinture d'or par-dessus celle de lin, et couvert d'une chape attachée par une large agrafe qui rappelle le « rational ». Il unit, en les prenant par les mains, Joseph et Marie. L'épouse, couronnée d'une mince branche fleurie, les pieds complétement cachés par une longue robe de dessus, est bien la jeune fille de quatorze ans dont parle la légende, à la gorge naissante et à la pose admirablement virginale. Elle se laisse avancer la main à laquelle Joseph va mettre l'anneau nuptial. Joseph, les cheveux longs et la barbe courte et fournie, selon le type traditionnel, vêtu de la tunique talaire et du manteau, tend l'anneau de la main droite et tient de la gauche la verge fleurie. Un de ses compagnons rompt sous son pied la baguette qui, portée dans le Temple, n'a donné aucun signe. (Dans le « Sposalizio » de Raphaël, et dans les tableaux qui comportent un plus grand nombre de personnages, ceux qui brisent leurs baguettes sont nombreux.) Derrière saint Joseph, le fils d'Abiathar lui donne le coup de poing dont nous avons parlé plus haut. Deux lévites sont derrière le Grand-Prêtre.

A. DE SURIGNY.

1. Nous devons le dessin du Mariage, dont la gravure accompagne cette notice, à M. Van Hammée, jeune peintre belge, qui a bien voulu ménager les trop courts instants que nous avons passés à Florence, en faisant pour nous, avec une complaisance dont nous le remercions encore, les dessins du mariage de la Vierge et de la Charité. Nous serons heureux si les « Annales » peuvent, en France, avancer pour lui la réputation qui ne lui manquera pas un jour.

(*La suite à la livraison prochaine.*)

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES



BAS-RELIEFS DE L'UNIVERSITÉ

L'ICONOGRAPHIE ESPAGNOLE[1]

Au moment où l'Espagne se prépare à faire des grands hommes à la douzaine, il est peut-être opportun de voir ce qu'elle a tenté jusqu'ici pour conserver l'image de ceux qu'elle a possédés, ou des princes et des princesses qui, là comme partout, dans les temps anciens, lui en ont tenu lieu.

En ces époques où la féodalité et la religion dominaient toutes choses, on n'était grand qu'en devenant prince ou saint. Les représentants de la littérature et de l'art ne faisaient alors partie que de cette foule anonyme qu'opprimaient les premiers et que les seconds guidaient vers un avenir meilleur au delà du tombeau.

Mais les saints n'eurent guère de portraits authentiques, et il ne nous est resté que l'effigie tumulaire des princes. Du moins, M. Valentin Carderera ne nous donne le plus souvent que celles-là dans la magnifique « Iconographie espagnole » que nous nous proposons de faire connaître à nos lecteurs. Il est vrai de dire, cependant, qu'il la termine par le portrait de sainte Thérèse qui, si l'on devait en croire cette représentation, était une personne fort avenante et d'un solide embonpoint que n'avaient pu entamer les pratiques de l'ascétisme.

C'est aux tombeaux, comme nous venons de l'expliquer, que M. V. Carderera a emprunté la plupart des images des personnages qui figurent dans son « Iconographie ». Mais, pour les premiers temps et pour les derniers, il a eu recours à d'autres sources d'information. Les sculptures des églises, pour le XIe et le XIIe siècle, les portraits pour le XVIIe, où il s'arrête, lui ont donné des documents de valeur très-différente, croyons-nous.

1. Iconografia Española, coleccion de ritratos, estatuas, mausoleos.... desde el siglo XI hasta el XVIIe, copiados de los originales por D. Valentin Carderera y Solano. 2 vol. in-folio de 84 planches lithographiées et chromolithographiées, avec texte espagnol et français. Madrid, 1855 à 1864. — Paris, à la librairie d'art et d'archéologie de Didron, rue Saint-Dominique, 23.

Si un portrait authentique ne peut être révoqué en doute, sauf le plus ou moins de confiance que l'on doit accorder au talent ou à la bonne foi du peintre, il ne saurait en être de même des sculptures que rien ne désigne, si ce n'est une tradition. Or, il était de tradition chez nous, jadis, que bon nombre de statues qui se dressent aux portails de nos églises représentaient des rois et des reines de France, tandis qu'il est bien reconnu maintenant que, sauf des cas fort rares, ce sont les ancêtres de la Vierge qui ont été ainsi figurés.

Nous craignons donc que M. V. Carderera ne tienne encore pour la vieille école bénédictine, et n'ait fait pour les premières figures de son « Iconographie » quelques attributions du genre de celles qu'on reproche à nos ancêtres en archéologie.

Du reste, l'authenticité de l'image nous importe peu ; ce qu'il faut savoir, c'est si cette image, quelle qu'elle soit, appartient avec certitude à l'époque à laquelle on l'attribue, afin de pouvoir en conclure les variations du style et celles du costume ; celles aussi des habitudes adoptées pour les représentations funéraires.

Quant aux variations du style, nous devons plutôt nous en rapporter à ce qu'en dit M. V. Carderera qu'à ce que nous serions tenté, le plus souvent, de conclure en examinant les planches de son recueil. Bien que ces dernières soient d'une excellente exécution pour la plupart, comme elles ne sont que la traduction, par une main étrangère et sur pierre lithographique, des dessins originaux de l'auteur, il est constant que le caractère du modèle a été nécessairement affaibli par le mode d'interprétation employée, et qu'on ne doit avoir qu'une créance fort circonspecte dans les indications que l'on a sous les yeux.

Et cette réserve ne s'applique pas seulement dans notre pensée à l'ouvrage qui nous occupe en ce moment, mais à presque toutes les œuvres graphiques, tant il est difficile que deux interprétations, celle du dessinateur et celle du graveur, n'altèrent point un peu les caractères intrinsèques du modèle, et rendent toutes les particularités d'exécution, de rudesse ou de mollesse, de celui-ci.

Il reste donc la question de costume, et c'est sur celle-là que nous insisterons surtout, car les planches de l'ouvrage de M. V. Carderera entrent dans les moindres détails du vêtement, tandis que le texte en signale les plus minimes particularités.

Avant d'aborder ce dernier sujet, il nous semble utile de déblayer le terrain des autres questions que nous venons de signaler : les variations du style et les usages adoptés pour les effigies funéraires.

Les premières effigies de l'« Iconographie espagnole » sont de la seconde moitié du XIe siècle, et motivent ces remarques de la part de M. V. Carderera :

« L'estampe par laquelle s'ouvre l'« Iconographie » offre les images des personnages illustres dont nous venons de tracer rapidement l'esquisse historique. Presque toutes sont grossières, comme on devait l'attendre de siècles aussi rudes, aussi agités par tant de guerres et de combats sanglants dans l'Espagne, constamment occupée, par-dessus tout, à se défendre contre le musulman, à conquérir et à étendre ses frontières. A part quelques forteresses et quelques palais de roi de mesquines proportions, et de construction bien grossière, le culte catholique ou l'Église seule, en réalité, qui imprimait son influence au progrès des idées et des mœurs, donna aussi indirectement l'impulsion au développement de l'art de la construction et de l'imagerie, depuis le moment où celle-ci fut admise à recevoir le culte sur les tombeaux des martyrs. Nous avons dit « imagerie », ne pouvant donner le nom de sculpture aux ébauches informes, antérieures à la seconde moitié du XIIe siècle, faites de routine et sans autre guide que l'instinct, ou bien en manière d'imitation maladroite et grossière de types anciens moins défectueux. Les architectes ou plutôt maîtres maçons ou tailleurs de pierre, tant laïques que religieux, étaient très-souvent ceux qui façonnaient aussi bien les images sacrées que les figures capricieuses et extravagantes de la rare ornementation de leurs fabriques, et, par suite, on leur donna le nom de « Latomus », qui désignait une personne exerçant les deux professions. Mais, malgré le sentiment religieux et certaine culture que les moines de Cluny, qu'Alonzo VI avait fait venir, purent propager, les progrès étaient fort lents, et les arts d'imitation, si l'on peut leur donner un tel nom dans ces temps-là, demeuraient à peu près inconnus comme objet de luxe, l'esprit prédominant sur la matière ; car pour exciter la dévotion, il suffisait, comme il suffit presque toujours, d'une image quelconque, quelque informe qu'elle fût. Un obstacle aussi au perfectionnement, c'était la répugnance avec laquelle les fidèles voyaient les innovations dans la reproduction des saintes images vénérées dans les temps anciens, croyant que plus de perfection dans les formes, si elle eût été possible alors, refroidirait la dévotion, parce que ces images ne seraient plus celles auxquelles leurs aïeux adressaient leurs vœux et leurs prières.

« Ce qui précède explique suffisamment l'état arriéré de la sculpture chez nous et la lenteur de ses progrès chez les nations les plus avancées, jusqu'à ce que brillât l'aurore de l'art dans les premières années du XIIIe siècle. Que l'on jette un coup d'œil sur l'Italie elle-même ; on y verra placées dans les sites les plus publics une foule de sculptures, tant sacrées que profanes, du siècle

précédent dont l'exécution grossière n'était guère supérieure à celle des nôtres[1].

« Dès les premières années du XIe siècle (1033), le sculpteur espagnol Aparicio signe les curieux reliefs en ivoire de la châsse de saint Millan, travail d'une belle composition. Dans le siècle suivant, maître Mathieu exécute plusieurs sculptures remarquables dans la cathédrale de Saint-Jacques, et il serait facile de citer quelques autres artistes dignes d'être connus. Cependant, malgré ces honorables exceptions, on pourrait assurer que la sculpture méritait à peine le nom d'art, tel qu'on l'entend aujourd'hui. Ce n'était qu'un métier, un mécanisme du ciseau et du trépan, et s'il en sortait parfois une effigie moins barbare, ce n'était jamais qu'une reproduction traditionnelle de sculptures, tantôt empruntées à l'art antique et transformées pour servir au culte chrétien, tantôt prises aux Grecs de Byzance. Il n'est donc point étrange que dans un même siècle et dans une même contrée on observe à ce sujet une foule d'anomalies, et que l'on voie des imitations d'une civilisation différente[2] se présenter simultanément avec d'autres ouvrages dus, soit à des inspirations locales, soit au grossier instinct individuel. »

Comme on le voit par ce passage, l'art en son berceau au XIe siècle, se développe en Espagne comme en France, à travers le XIIe siècle pour s'épanouir au XIIIe siècle. Mais, soit que ces monuments n'existent point au delà des Pyrénées, soit que, s'il en existe, ils n'aient pu entrer dans le cadre de M. V. Carderera, nous ne voyons point l'analogue de ces figures de Saint-Denys, du Mans ou de Chartres, d'une exécution si précieuse en même temps que d'une si élégante sveltesse dans leur impassible immobilité.

Celles que nous montre l' « Iconographie espagnole » sont plutôt courtes et trapues et d'une exécution plutôt lourde que sèche.

Même au XIIIe siècle, la statuaire espagnole est moins élégante que la nôtre, ainsi que le reconnaît M. V. Carderera lui-même.

« Dans la statue de l'infant (Alonzo de Molina, frère de Ferdinand III, † 1252), dit-il, la noble simplicité de l'attitude et le mérite des draperies, qui se distinguent par l'ampleur avec laquelle elles revêtent la figure, la perfection et la chute naturelle des plis, sont fort remarquables. Ces statues (de l'infant, de son frère, d'Alphonse-le-Sage, † 1284), durent toutes être l'œuvre d'un artiste du pays, de la fin du XIIIe siècle, à en juger par le peu d'analogie

1. Voir, dans l'ouvrage du comte de Cicognara, les estampes des bas-reliefs de la Porte-Romaine à Milan, et de la façade de la cathédrale de Modène.

2. Parmi un grand nombre de sculptures, que nous pourrions citer, nous mentionnerons les effigies saintes du frontispice de Saint-Martin à Ségovie, imitation évidente de ces figures de Victoire ou de ces génies de l'art romain, soit en pierre, soit en terre cuite.

qu'elles montrent soit avec la statuaire française, pleine d'élégance, soit avec celle qui commençait à prédominer en Italie, grâce à l'influence de Nicolas et de Nino Pisano. Les premiers signes visibles de la renaissance de l'art qui se propageait dans ces contrées ainsi qu'en Allemagne, se firent jour en Castille, dans la sculpture, avec les monuments que l'on doit à la piété ainsi qu'à la munificence de saint Ferdinand, et au goût éclairé de son fils Alphonse-le-Sage. Le premier, surtout, dut attirer en Castille un grand nombre d'artistes italiens et français, stimulant par leur exemple le talent encore endormi des artistes nationaux qui, depuis le siècle antérieur, donnaient des preuves d'heureuses dispositions. Le second ne se montra pas moins favorable au développement des arts...

« A tel point, que l'on peut dire que ce fut la période la plus brillante de la statuaire, qui déclina bientôt après pour ne plus se relever dans la Castille que vers les commencements du xve siècle. »

Il serait étonnant que les rois chrétiens de Castille ou de Léon, qui furent longtemps dans un état de civilisation relativement inférieure à celle des califes musulmans de Grenade ou de Cordoue, leurs voisins et leurs ennemis, n'eussent pas emprunté parfois quelque chose à ceux dont les questions de race et de religion les tenaient cependant éloignés. Aussi ne sommes-nous point surpris de trouver, dans l'effigie funéraire de don Felipe, infant de Castille (+ 1274), et dans les motifs d'architecture qui encadrent cette statue, des motifs entièrement moresques.

Moresque est la poignée de l'épée que l'infant tient en mains, moresques sont les arcades lobées des tours de l'espèce de Jérusalem céleste qui surmonte le fronton sous lequel la tête est abritée; moresques sont les deux colonnes qui encadrent la figure et supportent le fronton. Il n'est pas jusqu'au large bandeau d'or qui couronne le personnage et qui est orné d'un échiquier de Castille et d'Allemagne (par sa mère, Béatrice de Souabe) qui ne se rapproche beaucoup plus des couronnes des rois goths du VIIIe siècle, que celles qu'on est accoutumé de voir sur les statues contemporaines en France, et même en Espagne.

L'art nous est ici un témoin irrécusable de ce fait que constate encore, en plein xve siècle, un voyageur qui est tout surpris d'être reçu par le roi don Enrique IV « assis par terre, ainsi que la reine, sur un tapis de Turquie, à la mode des Mores », de le voir « manger, s'habiller et tout faire à la musulmane. »

Aux yeux de M. V. Carderera, le XIVe siècle est une époque de décadence pour la statuaire, tandis que le xve siècle voit se développer une certaine renaissance. Ce fait nous échappe, à nous qui n'avons sous les yeux que les

planches de son ouvrage. Mais il y revient plusieurs fois, d'abord à propos de l'effigie de l'archevêque don Pedro Tenorio (+ 1399), exécutée par « Ferran Gonzalez, peintre et tailleur d'images », ainsi qu'il l'a écrit lui-même sur le soubassement du tombeau, puis à propos de celles de don Fernan Lopez de Saldona, qui vivait en 1434, et de dona Elvira de Acevedo, sa femme.

« Elles témoignent des progrès de l'art dans la Castille dans le dernier tiers du xve siècle, et présentent un contraste frappant avec l'état de dépérissement où on le voit sous les règnes précédents, surtout à partir de Ferdinand IV jusqu'à don Pedro Ier, pendant lesquels l'influence des guerres civiles amena la période de décadence qui succéda à l'ère d'Alphonse-le-Sage, dont la protection éclairée fit fleurir les arts, les lettres et les sciences. »

Sous quelle influence se fit cette résurrection?

Est-ce l'idéalisme italien qui réagit, ou bien est-ce le naturalisme flamand qui s'accentue, donnant un accent plus individuel que le passé ne l'avait fait aux effigies où la convention s'était alliée dans une certaine mesure avec la réalité? Si nous nous en tenons à la sculpture, nous inclinerons vers une influence flamande, qu'aurait précédée peut-être, — mais ceci ne nous semble appréciable que dans les quelques copies de tableaux que donne l' « Iconographie espagnole ». — cette renaissance italienne qui apparaît chez nous, en France, dans les œuvres exécutées pour les fils du roi Jean, pour le duc de Berry ou le duc de Bourgogne; moins pour celles que commanda le roi Charles V.

Les statues de don Juan II de Castille, de dona Isabel de Portugal et de l'infant don Alfonso de Castille, que la reine fit exécuter par Gil de Siloë pour elle-même, ainsi que pour son mari et son fils, dans la chartreuse de Miraflores, nous semblent appartenir, par la recherche des physionomies, par le naturel des draperies, à l'art flamand, mais écrasé par une magnificence de détails qui, s'ils sont loin d'appartenir à l'art du nord, sont également loin cependant de la noble simplicité, de la subordination des détails à l'ensemble qui caractérisent l'art italien du xve siècle.

Ce Gil Siloë, qui était de Burgos, commença les magnifiques tombeaux de Miraflores dès l'année 1486, et les acheva en quatre ans et demi, en y dépensant la somme de 600,930 marcs.

La même magnificence dans le détail des costumes dont le brocart est exprimé par la ciselure du marbre et de l'albâtre et même par des reliefs assez accentués pour détruire la simplicité des lignes, se remarque dans la statue agenouillée de don Juan de Padilla (+ 1491), qui surmonte le tombeau qu'Isabelle lui fit élever dans le monastère de Frex-del-Val, près de Bur-

gos. Nous penserions volontiers, ainsi que le fait M. V. Carderera, que cette effigie est de la main de Gil Siloë, et il y aurait une intéressante étude comparative à faire entre ces œuvres, où les visages et les mains semblent exécutées avec une simplicité pleine de charme, et celles de nos sculpteurs français de la fin du xve siècle, qui donnèrent à la première Renaissance un caractère si particulier que n'a plus celle que l'école de Fontainebleau introduisit violemment parmi nous.

En même temps que les tailleurs d'images s'individualisent pour ainsi dire, en faisant jaillir leurs noms éclatants du fond obscur où l'habitude et les mœurs les ensevelissaient pendant le Moyen-Age, les peintres enlumineurs apparaissent aussi qui revendiquent leur personnalité. Fernando Gallegos et Pedro Berruguette, le père du peintre favori de Charles-Quint, travaillèrent à la fin du xve siècle dans les couvents d'Espagne, et c'est à l'un d'eux, à P. Berruguette, peintre de Philippe-le-Beau, que M. V. Carderera attribue un magnifique tableau auquel il a emprunté les figures agenouillées d'Isabelle-la-Catholique, du roi son mari et de ses enfants. Voici comme l'auteur apprécie le talent du peintre :

« Dans le xve siècle, où l'on commençait à peine à connaître dans la Castille les grandes maximes de l'art en Italie, nos artistes, par la roideur des lignes et des contours, et leur attention minutieuse aux détails les plus insignifiants du visage, au lieu de flatter leurs modèles, leur nuisaient au contraire. Sans réunir les grandes beautés des ouvrages sortis de la main de ces maîtres, et sans observer très-strictement les règles invariables de la peinture, le tableau d'où nous tirons les effigies du monarque et de la grande reine, sa compagne, offre des détails d'un haut intérêt, et quelques-unes des beautés que produit parfois l'art, encore dégagé des idées abstraites du beau et des autres théories compliquées qui dominèrent pendant les deux siècles suivants. »

Il nous suffit de connaître la transformation de l'art en Espagne jusqu'à l'aurore de la Renaissance. Au delà, nous dépasserions, ce nous semble, le cadre des « Annales archéologiques ».

Maintenant, nous avons à étudier dans l'« Iconographie espagnole » ce que nous y pouvons apercevoir des habitudes de l'art funéraire, puis les variations du costume civil, mais le plus souvent d'apparat, chez les rois, les princes, les reines et les princesses, puis du costume militaire chez les guerriers.

Nous en ferons l'objet d'une étude prochaine.

Alfred DARCEL.

(La suite à une livraison prochaine.)

LE BÉNITIER DE L'EMPEREUR

A AIX-LA-CHAPELLE

Parmi les objets précieux conservés dans le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, un des plus remarquables, sous le rapport de la rareté et de l'ancienneté, aussi bien que de la beauté du travail, est celui qu'on appelle communément « le bénitier de l'empereur. » C'est un de ces beaux produits des ateliers des bords du Rhin, où se perpétuèrent pendant longtemps les traditions de Rome et de Constantinople. Les « Annales archéologiques » l'ont déjà publié, mais dans des proportions minimes [1] ; la gravure que nous offrons aujourd'hui le donne de la grandeur même de l'original. Sa hauteur est de 18 centimètres, son diamètre, à l'intérieur, est de 10 centimètres ; il est octogone comme beaucoup de baptistères et de fonts baptismaux ; sa surface extérieure est couverte de sculptures principalement développées sur deux bandes superposées qui contiennent deux rangées de personnages. En bas, huit guerriers se tiennent debout chacun devant une porte ouverte ; ils sont vêtus d'une cotte de mailles descendant jusqu'aux genoux et d'un manteau de même longueur attaché sur l'épaule droite ; leurs jambes sont enveloppées et leurs pieds chaussés ; leur tête est couverte en partie par le capuchon de la cotte de mailles et recouverte par un casque d'une jolie forme ; de la main droite, ils tiennent une lance et, de la gauche, un bouclier ; rien n'indique qu'ils portent une épée, ce qui me ferait croire que ces guerriers sont de simples soldats placés là comme des gardiens, des défenseurs, devant les portes d'une ville. Cependant, M. le chanoine Bock rappelle à ce sujet [2] ce verset du

1. « Annales archéologiques », t. XIX, p. 78 et 403.
2. « Das Heiligthum zu Aachen ». Köln, 1867, p. 26.



psaume XXIII que l'on chante dans certaines cérémonies de l'église : « Attolite portas, principes, vestras, et elevamini portæ æternales, et introibit Rex gloriæ » et je n'ai pas de raisons suffisantes pour ne pas admettre cette explication. Huit autres figures sont placées au-dessus : chacune entre deux colonnes formant galerie et auxquelles sont attachées des draperies d'honneur qui décorent le fond et s'écartent de chaque côté des personnages, dont trois sont assis sur des trônes carrés sans dossier. Celui qui est au milieu a les pieds nus comme le Christ et les apôtres; il est nu-tête et l'arrangement des draperies n'a pas permis de lui mettre un nimbe; de la main gauche, il tient un livre fermé et il bénit de l'autre main. Le personnage placé à sa droite est également nu-tête et non nimbé, mais chaussé et vêtu d'un costume épiscopal assez caractérisé par un pallium; il tient un livre dans sa main gauche et élève la droite ouverte en signe d'adoration ou d'hommage. La troisième figurine assise de l'autre côté est couronnée, chaussée, et vêtue d'une robe à bordure ornementée et d'un manteau; elle lève les bras et tient de la main droite un globe timbré d'une croix et, de la gauche, un objet qui a été cassé et qui était probablement un sceptre fleuronné dont je crois voir un fragment près d'un chapiteau. En l'absence d'inscriptions ou d'attributs bien caractérisés, on en est réduit à de simples conjectures pour désigner ces trois personnages. Pour ma part, je pense qu'ils représentent Jésus-Christ, un pape et un empereur. On peut les voir sur la gravure placée dans le texte du tome XIX des « Annales » à la page 103, et je dois observer que la petite croix placée dans la main gauche de l'empereur est de l'invention du graveur. Les cinq autres personnages sont debout, chaussés et nu-tête; deux ont le pallium et tiennent un livre et une crosse, deux autres ont une chasuble relevée sur les bras et, en outre d'un livre, tiennent (au moins un) une crosse; le cinquième qui, vêtu d'une dalmatique, paraît être un diacre, ne porte pas de livre; sa main gauche est ouverte sur la poitrine; quant à la droite, elle est mutilée. La gravure ci-jointe nous montre deux de ces évêques et celui que je suppose être le pape. J'observe que je n'ai pas vu l'original et que j'écris devant un moulage sur lequel aucune crosse n'est intacte, la forme donnée à cet objet sur la gravure est donc une restauration. Toutes ces petites figures dont j'ai essayé de donner une description exacte sont d'un bon travail et bien posées, bien arrangées; on distingue facilement tous les détails de leur costume, la forme et les détails des portes sont intéressants à étudier, ainsi que la frise au-dessus, composée de différents motifs d'architecture; plus haut, les seize colonnettes sont rondes, à l'exception de quatre prismatiques; leurs chapiteaux imitent le corinthien, à l'exception de deux, près du pape, où le tailloir est

supporté par des moitiés d'animaux dont la tête est en dehors. Un bandeau plat règne au-dessus de cette galerie qui n'est pas en arcades. Trois rangées de cabochons sertis dans du métal et bordés par de fines torsades dorées entourent l'ivoire et font saillie sur ce petit monument, qui est terminé par une frise composée de petites figures d'hommes et d'animaux, entremêlées de feuillages, travail finement découpé, très-fouillé, en partie cassé et que la gravure ne peut rendre avec une entière exactitude. Enfin, deux grosses têtes humaines fortement modelées servaient de point d'attache à l'anse qui a disparu. Tel est l'ensemble de ce précieux et rare bijou.

Les anciens bénitiers portatifs sont en effet très-rares. J'en ai vu un dans le trésor de la cathédrale de Milan de la même grandeur que celui d'Aix-la-Chapelle, mais de forme circulaire et d'une ornementation toute différente ; il a été publié plusieurs fois, notamment dans les « Annales »[1], où il a été complétement décrit et expliqué par M. Darcel, habile connaisseur en ces matières et qui estime avec raison que ce vase est du xe siècle. C'est aussi ce que l'on pense à Milan, comme le prouve ce passage d'une petite brochure : ...« Ce vase a été donné par l'archevêque Gotofredo à la basilique de Saint-« Ambroise, en l'année 978, afin qu'il servît à contenir l'eau lustrale pour « asperger Othon II, empereur d'Allemagne, son zélé protecteur, qu'on atten-« dait à Milan... Mais le donateur n'eut pas la satisfaction de s'en servir, « car l'empereur différa son voyage en Italie et l'année suivante le prélat « mourut[2]. » M. Darcel nous apprend, en outre, qu'un bénitier en ivoire sculpté, d'un style pareil à celui de Milan et passé d'Italie en Angleterre, aurait été exécuté pour l'usage du même Othon II. Pour ce qui est de l'époque du bénitier d'Aix-la-Chapelle, M. Bock pense qu'il a été exécuté pour le couronnement d'Othon III, qui eut lieu en 983, et, lorsque M. Didron indiquait ce vase comme étant du xie siècle, il paraissait être à peu près du même avis. J'avoue que j'aurais cru ce monument plus ancien, surtout à cause des rideaux attachés aux colonnettes, comme on en voit sur quelques diptyques consulaires et sur des mosaïques de Ravenne ; mais il est possible alors que ce motif d'ornementation ait été ainsi copié, par un reste de tradition, à une époque où il n'était généralement plus en usage. Cette particularité a été remarquée en d'autres circonstances.

Il existe à Rome, dans l'église de Saint-Barthélemy-en-l'Ile, un puits dont le col circulaire en marbre blanc est sculpté de quatre figures en pied repré-

1. T. XVI, p. 372, et t. XVII, p. 439.

2. Le « Trésor du Dôme de Milan », décrit et illustré par Louis Malvezzi et U. F.; Milan, 1840, p. 17. — Cf. Giulini, « Memorie di Milano », t. II.

sentant le Christ avec son nimbe crucifère, saint Barthélemy pieds nus, un évêque nu-tête avec pallium et crosse, et un personnage couronné, chaussé, vêtu d'une robe et d'un grand manteau, et tenant un sceptre et un globe; ces trois derniers ne sont pas nimbés. Le quatrième passe pour être Othon III, parce que cet empereur avait contribué à faire transporter, de Bénévent à Rome, le corps de saint Barthélemy, qui repose encore aujourd'hui sous le maître-autel de l'église, dans une urne antique en porphyre. Chaque personnage du bas-relief est placé entre deux colonnettes taillées en spirale, dont les chapiteaux à crochets et ressemblant un peu à ceux du bénitier de Milan supportent des frontons formant une sorte d'arcature triangulaire. J'ai vu ce puits en 1846, mais il était en partie caché, précisément du côté de la figure de l'empereur. Une gravure assez grossière du siècle dernier, publiée par le Frère Mineur Casimiro[1], peut donner une idée du bas-relief entier. Dans le champ de la sculpture, on lit cette inscription :

« ✠ Os putei sancti circumdant orbe rotanti. »

Cet autre fragment : « Qui sitit ad fontem veniat.... hauriat.....», se lisait sur le bord, à l'intérieur, et avait trait à la destination pieuse de ce monument; elle rappelle cette autre-ci : « Omnes sitientes venite ad aquas » qu'on voyait sur un autre puits de Rome, situé dans les dépendances de l'église de Saint-Marc, et dont le seau qui servait à y puiser, et qu'on peut bien appeler aussi un bénitier[2], est conservé au musée chrétien du Vatican. C'est un vase en bronze entouré des figures de Jésus-Christ et des douze apôtres accompagnés de leurs noms en langue grecque. Ces derniers renseignements sont donnés par M. de Rossi, dans son article sur un vase en plomb destiné à contenir l'eau bénite, trouvé dans les ruines de Carthage, monument chrétien des plus intéressants qui figurait à la dernière exposition universelle de Paris. On y lit en grec cette phrase d'Isaïe : « Puisez l'eau avec joie » et on y voit représentés, sous forme allégorique, les eaux de la Grâce distribuées par le divin Sauveur aux fidèles, puis les combats du chrétien sur terre, sa victoire, et enfin son séjour dans le ciel où il glorifie Dieu.

Nous aurions lu avec intérêt, sur le bénitier d'Aix, quelques-unes de ces inscriptions ayant rapport à l'emploi et à la destination de ce petit meuble,

1. « Memorie istoriche delle chiese e dei conventi dei Frati Minori della provincia romana »; Roma, 1764.

2. Le mot « bénitier » est propre à notre langue; en latin et en italien, on se sert de plusieurs mots comme « vase pour l'eau bénite ».

en un mot, une phrase où il soit question de l'eau bénite, mais il est complétement muet sous ce rapport, et il paraît l'avoir toujours été. On pourrait tout au plus supposer que des caractères auraient pu être tracés en or sur le bandeau plat qui règne au-dessus des colonnettes pour indiquer les noms des figures, mais ces noms eux-mêmes font défaut et ne seront probablement jamais révélés.

JULIEN DURAND.

MÉLANGES

UNE MESSE PONTIFICALE EN ORIENT.

A M. L'ABBÉ POUGNET, A MARSEILLE.

Beyrouth, 22 juillet 1868.

Cher Monsieur,

Je vous ai promis, depuis longtemps, quelques détails sur les rits orientaux que je suis à même de voir ici de très-près. Sans chercher à m'excuser sur le retard que j'ai mis à vous satisfaire, je commencerai par vous donner la description d'une messe pontificale solennelle dans le rit grec, célébrée par le patriarche Grégorios Youssef, le jour de saint Pierre, dans l'église cathédrale de Beyrouth.

Quelques mots sur le plan des églises grecques. Elles affectent, généralement, la forme basilicale : trois nefs terminées par autant d'absides, coupole sur le transept, voûtes en berceau soutenues par des arcs doubleaux en tiers-point, et, enfin, galeries à l'usage des femmes faisant tout le tour de l'église, dont elles sont séparées par des arcades ou fenêtres grillées. Telle est la disposition habituelle. Les nefs sont exclusivement réservées aux hommes, et, sous le transept, se trouve le chœur destiné aux chantres et aux laïques élevés en dignité qui n'ont point accès dans le sanctuaire ou presbytère, lequel est séparé de la nef par une clôture de bois très-élevée que l'on nomme « iconostase ».

Le presbytère ne communique avec l'église que par trois portes placées au droit de chaque autel. Dans l'église grecque catholique qui est nouvellement construite, l'iconostase n'existe pas encore ; mais l'église des Grecs schismatiques en possède une d'une rare beauté, ornée de magnifiques sculptures et couverte sur toute sa surface de dorures et de peintures byzantines d'assez bon goût. Le pourtour de l'église est pareillement garni de petits

tableaux hauts à peine de cinquante centimètres et représentant les apôtres, les saints patrons de l'église et des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Des stalles peu commodes règnent tout autour de l'église, le long des murs et dans le chœur. A l'entrée de ce dernier, se dressent deux grands tableaux devant lesquels brûlent plusieurs lampes : chacun vient les baiser en entrant dans l'église. C'est, à droite, la Très-Sainte-Vierge ; à gauche le titulaire de l'église ; ici saint Élie. Dans le chœur, quatre grands candélabres supportent des cierges gigantesques pareils à nos cierges pascals ; on les allume habituellement pendant les offices. A l'entrée du presbytère sont suspendues treize lampes en l'honneur de Notre-Seigneur et des douze apôtres. On suspend aussi à l'entour du chœur des œufs énormes que je crois être des œufs d'autruche. En tout, dans le presbytère, il y a toujours trois autels correspondants à la nef et aux deux collatéraux. Ces autels de marbre sont très-étroits, élevés sur un marchepied sans autre degré ; tous trois sont surmontés de ciboriums dont les quatre colonnes s'appuient sur les angles de l'autel ; ces ciboriums sont aussi de marbre. Depuis quelques années seulement, on a adopté l'usage de gradins surchargés de tableaux, de pots à fleurs, de cierges et autres objets. Chez les Grecs schismatiques, cet usage ne s'est point introduit et l'autel n'est encore qu'une table de marbre surmontée du ciborium. Les saintes Espèces eucharistiques se conservent ordinairement sur l'autel de gauche dans un petit tabernacle, et parfois dans une niche disposée dans le mur. Derrière l'autel principal, se creuse une absidiole dans laquelle siége l'évêque durant une partie des cérémonies ; il se trouve alors complétement masqué par l'autel et surtout par les gradins. Tout le mur du fond, derrière les autels, est percé d'une douzaine au moins de petites niches qui servent de sacristie ; chaque prêtre a la sienne : c'est là qu'il se revêt de ses ornements et qu'il prépare la matière du saint Sacrifice [1]. Si j'ajoute que le devant de l'église est constamment précédé d'une grande galerie sur arcades et d'un préau, j'en aurai fini avec ma description. Venons-en maintenant aux cérémonies.

L'office commence à 7 heures. On va en procession à la porte de l'église au-devant du patriarche ; comme toujours, dans ces circonstances solennelles, on porte nombre de croix et de saintes images en grands médaillons, à l'extrémité d'une hampe ornée d'une étoffe flottante qui leur donne assez l'apparence de drapeaux. Il n'est point rare que ces processions soient l'occasion de quelque rixe ; on se dispute l'honneur de porter les croix ; c'est à qui s'emparera des médaillons ; j'en ai été témoin moi-même le mardi de Pâques, comme on se disposait à aller recevoir le consul de France : deux Grecs

saisirent chacun un tronçon de la croix et s'en frappèrent à coups redoublés au milieu de la procession.

Bref, le patriarche est entré cette fois sans trop de tumulte. Sur sa soutane rouge et son pardessus violet, il porte une chape traînante retenue sur la poitrine par une agrafe et attachée par le bas au devant des pieds; une sorte de capuce dans le genre de celui de la chape prélatice dite « cappa magna » descend par derrière et remplace notre chaperon. De petites clochettes suspendues au bas de cette chape tintent à chacun des mouvements du patriarche[2]. Il est suivi de l'archevêque de Tyr, des évêques de Beyrouth, de Sidon et de Saint-Jean-d'Acre, et de tout le clergé grec de la ville.

Après qu'il a pris place sur son siége, près de l'autel, du côté de l'Épître, l'office commence par une psalmodie à peu près interminable. Elle dure environ une heure. Les évêques et les prêtres s'habillent ensuite. Vous connaissez le costume des prêtres : d'abord l'amict, linge carré que l'on enroule autour du cou ; ensuite l'aube blanche ou de couleur, souvent de soie ; puis la ceinture retenue par une agrafe ; l'étole dont les deux pendants sont attachés l'un à l'autre dans leur longueur; des manchettes que l'on prétend remplacer le manipule ; enfin, la chasuble, vraie « planète » ou «casula » se relevant par devant sur les bras; la couleur en est libre et chacun choisit celle qui lui va le mieux : jours de fête, jours fériés, c'est toujours le même ornement ; chaque prêtre a le sien et voilà tout[3]. Les prêtres qui ont le titre de « Khouri » portent en outre, au côté droit, une sorte de carton dont j'ai oublié le nom et qui, orné de diverses figures, se suspend en sautoir au moyen d'un cordon qui descend transversalement de l'épaule gauche[4].

Tout le clergé étant habillé, le patriarche commence la messe au bas de l'autel, avec la chape dont je vous ai parlé plus haut. Bientôt, il monte sur un trône, placé en face de l'autel, au milieu du chœur, et prend les ornements pontificaux : l'amict, l'aube, la ceinture, l'étole, le carton susdit, puis la dalmatique réservée ici aux évêques. C'est exactement la dalmatique du VIIIe siècle[5]. Par-dessus cela, un pallium, large bande d'étoffe que l'on jette d'abord sur le cou comme une écharpe ; le côté droit plus long que l'autre, est ensuite ramené sur l'épaule gauche d'où il pend par derrière[6]. Vient alors la croix épiscopale, pectorale, avec deux petits reliquaires suspendus aux bras de la croix[7]; puis la mitre, sorte de grand diadème surmonté d'une croix[8], et la crosse à deux serpents recourbés. Durant tout le temps des cérémonies, cette crosse demeure couverte d'un petit voile pendant des deux côtés : cet usage a lieu même lorsque l'évêque officie dans sa cathédrale[9].

Après s'être revêtu de ses ornements, le patriarche s'assied sur son trône;

les évêques dans le même costume que lui, sauf la mitre qu'ils n'ont pas le droit de porter en sa présence, s'assoient à ses côtés; tout le clergé, en chasubles, reste debout à l'entour. Par pénurie, il n'y a ni diacres ni clercs inférieurs. Deux prêtres, comme chez nous les chanoines-dignités, diacres-assistants, se trouvent toujours aux côtés de l'officiant[10]. Ils portent l'un un candélabre à deux cierges entrelacés, l'autre un second candélabre à trois cierges aussi entrelacés; toutes les fois que l'évêque ou le patriarche bénit le peuple, il se sert de ces deux candélabres qu'il tient chacun d'une main et qu'il fait passer l'un devant l'autre : c'est pour marquer la trinité des Personnes en Dieu et la dualité des natures en Notre-Seigneur Jésus-Christ. Il bénit aussi avec une petite croix terminée par un voile de couleur violette[11].

La messe pontificale, chez les Grecs, est loin d'offrir cette variété et cette splendeur de cérémonies qui font d'une messe pontificale latine un des plus beaux spectacles qu'on puisse voir; ce qu'il y a de particulier, c'est que tous les prêtres et tous les évêques présents cocélèbrent en même temps que l'évêque officiant. Il est même d'usage les jours ordinaires que plusieurs prêtres célèbrent ensemble le saint Sacrifice. Voici les cérémonies qui m'ont paru offrir le plus d'intérêt. Ce sont d'abord les encensements qui ont lieu soit pendant la préparation, soit pendant l'offertoire. On se sert ici de petits encensoirs à chaînes très-courtes; on les tient par l'extrémité des chaînes et on se contente de les balancer dans la direction de la personne ou de l'objet qu'on encense. Pendant la messe, l'officiant est le seul à faire l'encensement; il encense d'abord l'autel dont il fait plusieurs fois le tour, puis les prêtres qui l'environnent et enfin l'assistance.

La préparation de la messe, c'est-à-dire cette cérémonie que l'on nommait autrefois messe des catéchumènes, en est la partie la plus longue. On y chante des hymnes et des psaumes assez longtemps. Enfin, arrive la lecture de l'Épître, qui n'offre rien de particulier; le chant de l'Évangile la suit de près. Le diacre, ou à défaut l'un des prêtres assistants, va demander la bénédiction au patriarche; celui-ci lui passe autour du cou son propre pallium. Alors, précédé de la croix, de tout le clergé, et portant le texte au-dessus de sa tête, le diacre va processionnellement à l'ambon qui se trouve, comme la chaire chez les Latins, adossé à un pilier au milieu de l'église. C'est là qu'il chante l'Évangile avec des modulations fort longues; puis il descend et retourne encore processionnellement auprès de l'évêque auquel il donne le texte à baiser; l'évêque reprend son pallium qu'il se contente de passer à son cou comme une écharpe et il va derrière l'autel où est disposé son trône. Il y demeure un temps assez long pendant lequel le chœur chante de nouvelles

hymnes pour offertoire, et l'un des prêtres prépare la matière du saint Sacrifice dans une de ces petites niches dont je vous ai parlé plus haut.

Le pain dont se servent les Grecs a la forme d'un petit gâteau rond (une brioche); on en détache, à la partie supérieure, pour la consécration, un petit carré et un petit triangle; mais lorsqu'il doit y avoir des communions ou que plusieurs prêtres célèbrent en même temps, on enlève autant de petits morceaux presque imperceptibles qu'il y a de communions ou de célébrants[12]. Le Sacrifice préparé et l'autel encensé, on va solennellement chercher le pain et le vin.

Viennent d'abord les croix et le clergé, puis un prêtre ou un diacre revêtu du pallium de l'évêque officiant et portant sur la tête le pain destiné au saint Sacrifice dans une patène recouverte d'un voile; il a, à ses côtés, deux autres prêtres ou diacres tenant chacun une petite plaque qu'ils font tournoyer autour de sa tête; suit un autre prêtre portant le calice élevé pareillement, assisté de deux prêtres agitant des plaques de métal. En avant, on porte la crosse épiscopale voilée comme je vous l'ai dit plus haut[13]. La procession parcourt le collatéral gauche et la nef du milieu; l'évêque officiant l'attend, tête nue, à l'entrée du chœur et, de là, il encense jusqu'à l'autel la matière du saint Sacrifice. Sur tout le parcours, le peuple se prosterne, se frappant la poitrine, poussant des exclamations et des soupirs, absolument comme si c'était là le Très-Saint-Sacrement. Je ne saurais m'expliquer ces honneurs exagérés et cette sorte d'adoration pour ce qui n'est encore que du pain et du vin.

Les oblats déposés sur l'autel de la main de l'évêque, celui-ci s'incline dessus et prie un moment dans cette posture, pendant que deux assistants tiennent un voile étendu au-dessus de sa tête, en l'agitant continuellement avec légèreté, tandis que d'autres font miroiter les plaques de métal[14]. La consécration suit de près : tous les prêtres, la main droite étendue et deux doigts de la main repliés[15], prononcent ensemble, à haute voix, la formule de la consécration. Ensuite a lieu le baiser de paix : chaque prêtre, à son tour, vient baiser les saintes Espèces[16] et, après, va successivement baiser la main de tous les autres prêtres.

La communion suit presque immédiatement la consécration : chacun des prêtres s'étant lavé les mains va recevoir une parcelle de la sainte Hostie que l'évêque dépose dans sa main et se communie lui-même[17]. Pour le précieux Sang, l'évêque, tenant le calice entre ses mains, le présente à chacun des prêtres qui viennent y boire tour à tour. Et puis, la messe est terminée. Un prêtre, ou un diacre, s'il y en a, emporte ce qui reste des saintes Espèces, sans cérémonie. Si quelque fidèle demande la communion, il la lui distribue

de cette manière : il puise, avec une petite cuiller d'argent, une parcelle de la sainte Hostie humectée dans le précieux Sang, et la dépose de même dans la bouche du communiant, après quoi il va consommer tout ce qui pourrait rester dans le calice. On chante quelques hymnes d'actions de grâces pendant lesquelles l'évêque quitte ses ornements; on le reconduit processionnellement à la porte de l'église, et tout est fini.

Ordinairement, avant la communion, les fidèles se font oindre les mains et le front d'une huile bénite qui a brûlé devant le Très-Saint-Sacrement.

Il y a chez les Grecs fort peu de diacres; aussi n'en voit-on presque jamais dans leurs cérémonies. Pour celles de la Semaine-Sainte, on en avait fait venir un de la montagne. Lorsqu'il y en a, ce sont eux qui chantent l'Évangile, qui portent et consomment les saintes Espèces, qui donnent la communion aux fidèles, etc. Leur costume se compose d'une tunique de couleur sans ceinture, de deux petites manchettes ou manipules, d'un amict, d'une aube et d'une étole : celle-ci est une longue bande d'étoffe disposée autour du cou, à peu près comme le pallium. L'étole part de dessous le bras droit ; elle se croise sur l'épaule gauche d'où elle retombe devant et derrière; mais à certains moments de la messe on la dispose autrement : l'étole ayant passé par devant comme une ceinture, se croise derrière le dos, passe sur les épaules et revient se croiser par devant en croix de saint André.

La langue usitée dans la liturgie, chez les Grecs Orientaux, est l'arabe; toutefois, de loin en loin, principalement dans la Semaine-Sainte, et quand l'évêque officie, on entend quelques mots grecs, tels que εἰρήνη πᾶσι; κύριε ἐλέησον; ἅγιος ὁ Θεός, etc., que l'on répète fréquemment pendant la messe. A une autre fois d'autres détails, s'ils peuvent vous intéresser.

Votre tout dévoué

JULES DUPOUX.

NOTES. — 1. La clôture du sanctuaire, toujours percée de trois portes, ressemble assez aux façades de nos jubés; comme ces derniers, elle est surmontée d'un grand crucifix entre la Très-Sainte-Vierge et saint Jean l'évangéliste. Des rideaux sont suspendus derrière ces portes, comme autrefois, dans certaines circonstances, à celles des jubés ou aux trefs qui les remplaçaient dans les églises de moindre importance. Les peintures qui décorent cette clôture et qui lui font donner le nom d' « iconostase » sont, au milieu, le titulaire de l'église et, entre les portes, adossés au trumeau, Notre-Seigneur en Pantocrator ou dans la gloire, et la Panaghia. C'est devant ces tableaux principaux que sont éta-

blis les grands candélabres, deux ou un plus grand nombre, devant chacune de ces images. Souvent Notre-Seigneur prend la place la plus importante et le titulaire prend alors le troisième rang. Quant à la Très-Sainte-Vierge, elle prend toujours la droite, à cause de ces paroles : « Astitit regina a dextris tuis. » L'inscription : ἡ ἀνάστασις καὶ ἡ ζωή qui accompagne Notre-Seigneur dans la gloire et occupe le point principal de l'iconostase, a fait aussi donner le nom d' « anastase » à la clôture ; c'en est même là le nom le plus usité. Outre ces tableaux, il y a toujours les figures des douze apôtres, et devant chacun est suspendue une lampe qui descend du haut de l'iconostase ou d'un tref placé un peu au devant : soit en tout quinze lampes.

Les autels sont souvent pédiculés ou portés sur un seul pied, cippe ou colonne trapue, ce qui n'empèche cependant pas les colonnes du ciborium de s'appuyer sur les angles de l'autel ; seulement les proportions en sont considérablement réduites. L'autel de gauche, nommé aussi « prothèse », sert à la conservation de la sainte Eucharistie, à la préparation des oblats et aux dernières cérémonies de la purification des vases sacrés ; toutefois, depuis que les Grecs unis ont adopté l'usage des gradins, ils gardent la sainte réserve au maître-autel.

Ce n'est point sans mystère que l'on suspend des œufs d'autruche, car, assurait-on, pour couver ses œufs, l'autruche les regarde sans cesse ; si elle venait à suspendre ses regards, les œufs ne pourraient éclore, mais ils se gàteraient infailliblement : telle est la prière, dont l'intention doit toujours tendre vers Dieu ; tel est encore le soin qu'il faut prendre pour éviter les distractions dont l'effet serait de détourner l'intention et de la rendre mauvaise, en la dirigeant vers les créatures.

Les niches de l'abside se trouvent figurées dans le plan qu'a donné M. César Daly de la cathédrale d'Ani (« Revue générale d'architecture », tome III, p. 31). On peut se reporter au volume XXII, p. 39, des « Annales archéologiques », pour la forme générale des autels grecs, et aux gravures de la Dalmatique impériale, tome I, p. 286, et tome XXV, p. 288, de la même collection, pour l'autel grec pédiculé sans ciborium.

2. La soutane rouge sombre ou plutôt rougeâtre est la couleur réservée aux patriarches. La chape dont il est ici question n'est pas différente, en somme, de la « cappa magna » : toutes deux sont traînantes, fermées par le bas sur le devant. Il y a peu de temps encore, chez les Latins, la cappa n'était fendue que d'une seule ouverture, devant la poitrine, pour laisser passer les bras ; il y en a deux aujourd'hui et, pour ne point gêner la marche du prélat, on en relève le bord antérieur jusqu'à la ceinture.

3. Voici les remarques les plus intéressantes sur le costume des prêtres grecs: l'amict est un carré d'étoffe de soie, sans cordon pour l'assujettir, et sans orfroi qui se rabatte sur la chasuble comme nous l'avions au Moyen-Age et comme l'ont encore les Arméniens. L'aube est le plus souvent de soie et de couleur tendre. La ceinture est dépourvue d'appendices, même pour les évêques, ce qui la différencie essentiellement de la nôtre. L'étole ne se croise point sur la poitrine ; elle est toujours pendante, ne s'élargit point à ses extrémités ; ses deux pendants sont cousus l'un à l'autre depuis la ceinture jusqu'au bas. Il n'y a point de manipule, mais des manchettes dont nous avons laissé perdre l'usage si commun au Moyen-Age et qui remontait à saint Martin, un ange en ayant couvert ses bras que sa charité pour le prochain avait dénudés. Ces manchettes étaient réservées aux prélats et aux chanoines, comme aussi l'orfroi de l'amict. Ce sont ces ornements appelés orfrois et « grammata » dont il nous reste un souvenir dans les parements à dentelles de l'aube. La chasuble grecque, semblable à celle du Moyen-Age, en a toujours différé cependant par la manière de la relever : les prêtres et les évêques latins le faisant par les côtés et les Grecs par devant, ce qui chez nous était la manière propre des diacres et des sous-diacres qui la fixaient dans cette position.

4. L'ornement particulier aux Khouris est appelé « hypogonation » : il est découpé en forme de losange ayant environ 18 centimètres de côté; ses angles sont ornés de petites houppes. La manière dont il est suspendu le rend l'emblème du zèle pour le salut des âmes qui doit embraser le pasteur, et la figure du combat qu'il doit toujours être prêt à soutenir pour défendre ses ouailles. L'hypogonation est très-apparent dans la figure du Christ en grand archevêque du tome I des « Annales », p. 298, sur laquelle on pourra suivre la plupart des autres ornements de l'évêque.

5. L'évêque porte les mêmes ornements que les prêtres, excepté la chasuble. Il a de particulier les sandales, la dalmatique, la croix et les reliquaires, l' « homophorion », la mitre et la crosse. La dalmatique, très-ample, est, comme celle du XIIIe siècle, fendue des deux côtés jusque sous les bras; mais les parties disjointes sont rapprochées au moyen de boutons en forme de grenades, en travail de filigrane; de petites clochettes, alternées parfois de petits grelots ou grenades d'argent, en garnissent le bord inférieur et les côtés, en souvenir de ces mêmes ornements qui pendaient au bas de la tunique d'Aaron et pour avertir le peuple de se tenir attentif aux saints Mystères. C'est la même raison qui a fait disposer ces clochettes au bas de la chape pontificale et autour des flabellums. Nous trouvons des traces de cet usage même chez les Latins, qui ont garni de clochettes, soit les franges des

chapes, soit celles des étoles et des manipules, soit les bras des croix processionnelles.

6. Le pallium des Grecs se nomme « homophorion » ; on peut le voir dans la figure du Christ grand archevêque. Cet homophorion est de soie blanche ornée de franges à ses extrémités et de croix distancées sur sa longueur au nombre de sept ou de cinq; il est très-large; il signifie la brebis que le bon Pasteur porte sur les épaules, et c'est en même temps l'emblème de la mission reçue de Notre-Seigneur, comme de la succession des apôtres dans les évêques. L'homophorion diffère du pallium des Latins en ce que celui-ci est toujours de laine avec croix de soie aujourd'hui noires, au nombre de sept ; il est d'ailleurs moins large, maintenu par trois épingles ou broches d'or ornées de pierreries. De ces épingles, l'une est sur le devant, l'autre sur le dos et la troisième sur l'épaule gauche. Le pallium est, au reste, porté de la même manière, et la partie de l'épaule gauche est double comme chez les Grecs. La signification en est la même ; seulement, la mission étant donnée par le pape seul, c'est lui seul qui donne le pallium ; c'est pourquoi les archevêques grecs sont tenus de demander le pallium à Rome et de le porter en sus de l'homophorion.

7. Les reliquaires sont suspendus au cou du prélat par une chaîne distincte pour chacun d'eux; mais ils se distribuent à droite et à gauche de la croix pectorale. Celle-ci, qui a sa chaîne propre, est le plus souvent une de ces croix de bois byzantines assez communes dans les collections; elle est sculptée et évidée avec beaucoup d'art et remplie de sujets presque microscopiques sur ses deux faces ; on l'enchâsse dans une monture de métal.

8. Le diadème de la mitre est surmonté d'un bonnet ou bourrelet, à peu près comme les toques enflées des couronnes ducales. Cette toque est assujettie par quatre orfrois qui se croisent à la partie supérieure et supportent une petite croix. Ordinairement, des croix sont brodées sur les quatre quartiers saillants du bourrelet.

9. La crosse affecte plus ou moins la forme du « tau » à deux têtes de serpent qui se relèvent et s'affrontent comme celles des caducées ; elle a, le plus souvent, quatre nœuds et se termine par le bas en pointe émoussée; elle est indifféremment de métal ou de bois précieux incrusté d'ivoire. Le voile ne la recouvre qu'aux messes solennelles; on retrouve chez nous le même voile dans de nombreuses représentations d'évêques au Moyen-Age ; il n'est plus aujourd'hui d'usage que pour les prélats inférieurs, tels que les abbés.

10. Lorsqu'il ne peut y avoir de diacres, ce sont des prêtres qui, comme chez les Latins, en remplissent les fonctions ; cependant, avec cette différence

que, chez les Grecs, le prêtre garde le costume sacerdotal et ne prend point les vêtements des clercs inférieurs.

11. Pour bénir, l'évêque, tenant un chandelier de chaque main, croise par trois fois le bras droit sur le gauche et le gauche sur le droit, en priant Dieu de répandre ses bénédictions sur la vigne que sa droite a plantée (Ps. LXXIX, ℣. 16). Il bénit aussi avec une croix semblable à la croix pectorale, mais garnie d'un manche; il fait alors le signe de croix, disant : εἰρήνη πᾶσι.

12. Régulièrement, le prêtre prépare en secret les oblats, dès le commencement de la messe, à l'autel de la prothèse; il commence par détacher une partie carrée en l'honneur de Notre-Seigneur et un petit triangle, à la droite du morceau précédent, en l'honneur de la Très-Sainte-Vierge, et ce pour se conformer à ces paroles : « Astitit regina a dextris tuis » (Ps. XLIV, ℣. 10); puis il détache une quantité de parcelles en mémoire de saint Jean Chrysostôme, auteur de la liturgie, des saints, de l'évêque, ainsi que pour chaque célébrant et chaque personne dont il veut faire mémoire ou qui demande à communier; le reste du pain est distribué en eulogies.

13. Il paraît inutile de détailler davantage la mystagogie, sujet de la divine liturgie, après ce que dit l'auteur et ce que l'on peut en voir dans les « Annales » (tomes V, p. 154; XXII, p. 39 et 190, et XXIV, p. 180).

14. C'est pour signifier le tremblement respectueux des anges que l'on agite le voile et les flabellums; c'est la même raison qui fait donner si souvent aux flabellums la forme d'hexaptériges et qui se place dans les peintures de la divine liturgie entre les mains des hexaptériges eux-mêmes. Le plus souvent, ce sont des clercs inférieurs ou des diacres qui agitent le flabellum.

15. Tout le monde aura reconnu dans la cérémonie de la consécration le geste de la bénédiction grecque.

16. Pour prendre la « paix » c'était aussi l'usage autrefois, en Occident, de baiser directement les saintes Espèces, témoin Guillaume Durand; mais, comme chez nous, aujourd'hui, habituellement les Grecs baisent seulement l'autel.

17. Sur le point de communier, le prêtre verse quelques gouttes d'eau dans le creux de sa main droite, y passe légèrement le doigt et s'essuie; puis il avance la main droite posée sur la gauche et reçoit ainsi la sainte Eucharistie. Il sera bon, pour la cérémonie de la communion, de se reporter aux deux gravures qu'ont données les « Annales » de la Dalmatique impériale, tome I, p. 286, et tome XXV, p. 288, où l'on verra l'usage des calices à anses si commodes pour la communion sous l'espèce du vin.

Pour toutes les notes : L'ABBÉ POUGNET.

UN PROBLÈME ICONOGRAPHIQUE.

Des ouvriers, en abaissant le sol du sanctuaire dans l'église de Saint-Georges-de-Boscherville, fondée avant la conquête d'Angleterre par Raoul de Tancarville, sénéchal de Normandie, ont mis à découvert deux pierres sculptées qui y avaient été enfouies comme blocages, et qui sont aujourd'hui déposées dans une des chapelles.

Ces deux pierres, qui mesurent chacune 1 mètre de longueur sur 0m.67 de hauteur et 0m.40 d'épaisseur, sont sculptées sur les deux faces et nous semblent avoir servi de clôture en avant du chœur. Elles faisaient partie, sans doute, d'un jubé; les bas-reliefs qui les décorent, retraçant des scènes de la Passion, devaient naturellement accompagner le crucifix qui, d'habitude, surmontait ces clôtures, au-dessus de la porte d'entrée.

Ces sculptures, de la fin du XIIIe siècle ou des commencements du XIVe, sont d'une admirable exécution et doivent être sorties des mains des imagiers qui ont revêtu de si charmants bas-reliefs les deux portails latéraux de la cathédrale de Rouen : l'un, celui des Libraires, qui est le plus ancien, n'étant pas antérieur à l'année 1280.

Malheureusement, ces sculptures, tant de figures que d'ornement, ont été outrageusement mutilées par ceux qui les ont arrachées de leur place, au XVIe ou au XVIIIe siècle, fort probablement, car les parties intactes conservent, avec toute la fraîcheur du premier jour, les peintures et les dorures dont elles ont été revêtues lors de leur exécution.

Cette fleur d'épiderme prouverait même que nos bas-reliefs étaient placés assez haut pour qu'aucun frottement ne les ait altérés.

Chaque face de chacune des pierres est divisée en quatre sujets abrités chacun par un arc contrelobé inscrit dans un fronton aigu garni de crochets. Des contre-forts portés par des culs-de-lampe qui supportent également la naissance des arcs, relient les frontons deux à deux. De petits monstres se projettent en avant de chaque côté et à la base de chaque contre-fort, en guise des gargouilles qui, dans les constructions exposées aux intempéries, déversent les eaux qui tombent sur le rampant des frontons surmontant l'ébrasement des portails.

Une arcature garnit les intervalles triangulaires limités par les frontons, les

contre-forts et une moulure saillante qui se profile le long de l'arête supérieure de la pierre.

Ce motif de décoration, emprunté à l'architecture bâtie des façades, est fort habituel dans les décorations de toute espèce, sculptées ou peintes, qui furent exécutées avec plus ou moins de luxe et de développements pendant toutes les périodes de l'époque ogivale.

Les figures de chaque sujet, qui ont 0m30 de hauteur environ, sculptées en plein relief, du moins pour celles des premiers plans, se détachent sur un fond alternativement rouge ou bleu. Le bleu est semé de fleurs de lis d'or et le rouge d'étoiles et de rosettes également d'or. Les visages et les mains sont en couleur de carnation; les costumes sont d'or avec ornements figurés en rouge ou en bistre brun, avec revers bleus ou rouges. Les armures des soldats sont peintes en gris réchampi de noir qui en dessine les détails.

Les sujets qu'il est possible de reconnaître sont :

PREMIÈRE PIERRE.

Face. 1° L'Entrée à Jérusalem;
2° Jésus entrant dans le Temple;
3° Le Lavement des pieds et la Cène; (sujets assez bien conservés);
4° Le Jardin des Oliviers; (conservé dans le groupe des apôtres endormis au nombre de sept).

Revers. 1° Le reniement de saint Pierre;
2° Jésus devant Pilate;
3° Jésus devant Caïphe;
4° ? (Les figures n'existent plus; on en aperçoit seulement la silhouette sur le fond.)

DEUXIÈME PIERRE.

Face. 1° ? (Les figures n'existent plus.)
2° La Résurrection; (bien conservée dans les figures des soldats endormis contre le tombeau);
3° Les saintes femmes au tombeau; (scène assez bien conservée);
4° Jésus au jardin; (très-mutilé).

Revers. 1° L'Ascension;
2° La Pentecôte;
3° La mort de la Vierge;
4° L'Assomption. La Vierge, debout dans une auréole de nuages, est portée par six anges.

Ces quatre derniers bas-reliefs sont d'une bonne conservation.

En outre des bas-reliefs dont les figures ont été entièrement enlevées, il n'y a d'incertitude que dans les attributions à donner aux sujets de la première pierre. Nous signalerons tout d'abord celui que nous avons désigné comme étant le Christ entrant dans le Temple, et c'est là que gît le problème iconographique dont nous provoquons la solution.

Le voilà tel que nous l'a présenté le bas-relief fragmenté, tel aussi que l'a vu M. l'abbé Faye, curé d'Hénouville, qui l'a étudié après nous, excité par le désir de résoudre le problème que nous lui avions indiqué.

Un personnage drapé à l'antique, pieds nus, ce qui est un signe caractéristique du Christ ou des apôtres, mais que nous ne pouvons spécialiser parce que la tête et la partie supérieure du corps sont enlevées, est debout, de profil, s'avançant à l'entrée d'un édifice indiqué par un contre-fort profilé sur le fond. Devant lui, une arcature basse décorant un massif qui soutient une table sur laquelle est posé un objet brisé, objet signalé seulement par le tenon carré qui l'attachait au fond. Entre la table et le personnage, un volet, et non une porte, très-bien caractérisé par ses pentures apparentes et par sa serrure à bosse, est appliqué contre le fond. Il ne dépasse point, à la partie inférieure, le niveau de la table.

Si ce bas-relief ne faisait point partie d'une scène de la Passion, nous y verrions un personnage prenant un calice sur un autel, ou, du moins, à cause du volet, dans un tabernacle ou dans une réserve dont ce que nous avons pris pour un autel représenterait la partie inférieure.

Le Christ prend-il dans cette armoire le calice qui lui servira pour la Cène? Car il nous est impossible de voir dans l'ensemble des objets mobiliers que représente ce bas-relief une figuration du Temple où Jésus-Christ pénétra pour en chasser les marchands aussitôt après le triomphe de son entrée à Jérusalem. Lorsque les imagiers du Moyen-Age voulaient figurer le Temple, ils le symbolisaient par un autel portant les tables de la loi posées en guise de retable, et non au milieu de l'autel comme l'objet indéfinissable que nous voyons sur le bas-relief de Boscherville.

Mais, si ce bas-relief représente le Christ prenant le calice, dans quel

évangile apocryphe, dans quelle légende a été emprunté ce sujet que nous n'avons jamais vu représenté ailleurs?

Pour l'éclaircissement de ce problème, nous rappellerons que, parmi les admirables groupes de l'église bénédictine de Solesmes, il y en a un qui représente le Christ faisant communier la Vierge. Il est vrai que l'œuvre est de la Renaissance et que le calice mis en la main du Christ semble le produit d'une restauration moderne. Le sujet paraît représenter Jésus-Christ apparaissant à sa mère et à ses disciples ou les quittant pour la dernière fois. Mais qu'il soit du XVIe ou du XIXe siècle, ce calice a été mis là pour satisfaire à une idée bénédictine.

A quelle époque remonte cette idée? Le fragment de l'église bénédictine de Saint-Georges de Boscherville, où il serait possible de reconnaître le Christ prenant le calice, — avant l'institution eucharistique, il est vrai, — serait-il un témoignage de quelque croyance, dès le XIIIe siècle, au fait représenté dans le groupe de Solesmes?

Nous posons la question, mais nous avouons notre incompétence pour la résoudre. Quant aux autres bas-reliefs dont le sujet est douteux, à cause de leur état de mutilation, mais qui représentent un fait bien défini de l'Évangile, nous n'y insisterons pas. Nous décrirons seulement le costume des soldats qui est excessivement intéressant pour l'histoire de l'armurerie, car il indique la transition entre les vêtements de mailles et les armures pleines.

Dans le sujet que nous croyons représenter Jésus devant Pilate, trois soldats accompagnent le Christ. Celui qui est le plus en avant, mais dont la tête manque, est vêtu d'un haubert de mailles sous une cotte d'armes qu'il dépasse et sur un hoqueton[1] qui est plus long; vêtement de dessous qu'il est assez rare de rencontrer figuré. Ce dernier devait être soit de cuir, soit d'étoffe solide bourrée — gamboisée, comme on disait, — destinée à résister à l'usure du haubert de mailles et à amortir les coups que recevait celui-ci. Si les mailles du haubert résistaient au tranchant de l'épée, le coup n'en subsistait pas moins qu'amortissait le vêtement de dessous qui offrait, en outre, un supplément de défense lorsque le fer de la lance, évitant l'écu, frappait en plein corps.

Ce soldat porte des bas-de-chausses et des souliers de mailles, mais des demi-jambières, des « estiveaux de plates », comme les cnémides grecques, par-dessus ses chausses.

Les soldats qui dorment autour du tombeau dans la scène de la Résurrec-

1. Le hauberc trence, l'auqueton a copé. — Huon de Bordeaux.

tion et qui y dorment encore dans la suivante, — les saintes femmes au tombeau. — sont d'une conservation parfaite, et encore recouverts de peintures qui accentuent tous les détails de leur harnois; aussi peuvent-ils donner des indications très-précises.

Ils ont la tête couverte d'une coiffe[1] de mailles par-dessus une calotte qui en semble indépendante, et qui, soit de fer, soit de feutre, devait être la coiffure habituelle pendant les intervalles du service. C'est sans doute le bacin ou bacinet des anciennes chansons de geste[2]. Les chevaliers, aux XII[e] et XIII[e] siècles, portaient le heaume par-dessus ce capuchon de mailles, qui dépendait du haubert. Au XIV[e] siècle, celui-ci se transforme en hausse-col attaché aux bords du heaume.

Par-dessus leur chemise de mailles, les soldats des bas-reliefs de Boscherville portent des épaulières et des cubitières circulaires, ainsi que des pièces plates qui recouvrent la partie externe du bras et de l'avant-bras, celle le plus exposé aux coups. On aperçoit les courroies qui attachent autour du membre ces demi-cylindres de fer. Des gantelets longs protégent les mains. La cotte d'armes qui recouvre le haubert est sans manches.

Le vêtement des jambes est semblable à celui que nous avons précédemment décrit. Les boucliers sont petits, triangulaires et armoriés. Quant aux autres armes défensives, les bas-reliefs ne les indiquent pas.

Ces bas-reliefs que l'on encastrera, nous l'espérons, dans une des chapelles de l'église de Boscherville, après avoir divisé chaque pierre en deux, suivant son épaisseur, rendront plus intéressant encore ce monument un peu trop nu, par suite des dévastations qu'il a subies de la part des vandales de tout genre.

Alfred DARCEL.

1. La cœffe trence du blanc hauberc safré. — Huon de Bordeaux.

2. Dessus son elme amont l'a o li conseu.
Que hiaume ne bachin ni valut 1 festu.
. . . .
Faradin le félon a sus l'elme feru ;
Cœfe ne bachinet ne li a rien valu. — Gaufrey.

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

---

1. Album de l'Annuaire de l'Yonne. Première série, 1837-1860. — In-4° oblong relié, contenant les planches et gravures parues dans les divers volumes de l'Annuaire de l'Yonne jusqu'en 1860. Prix .... 30 fr.

2. Annuaire historique du département de l'Yonne. Recueil de documents authentiques destinés à former la statistique départementale. — Année 1868. 32e volume de la collection. Un volume in-8° avec planches .... 2 fr. 25 c.

3. BONTEMPS (G). — Guide du verrier. Traité historique et pratique de la fabrication des verres de toute nature, glaces, cristaux, vitraux, etc., par G. Bontemps, membre des jurys internationaux des Expositions universelles de 1862 et 1867. Un volume in-8° de 776 pages avec 164 gravures dans le texte. Un chapitre entier est consacré à la peinture sur verre... 15 fr.

4. CAHIER (CH). — Caractéristiques des Saints dans l'art populaire, énumérées et expliquées par le P. Ch. Cahier, de la compagnie de Jésus. 2 volumes grand in-4° de 870 pages ornées de nombreuses gravures .... 64 fr.

5. CAUMONT (DE). — Abécédaire ou Rudiment d'Archéologie, par M. de Caumont. — Partie religieuse. Cinquième édition augmentée de texte et de gravures, et formant un gros volume in-8° de 800 pages illustrées de très-nombreuses gravures sur bois .... 7 fr. 50 c.

6. CAUMONT (DE). — Archéologie des écoles primaires, par M. de Caumont. 1 volume in-12 de 428 pages illustrées de très-nombreuses gravures, et formant un manuel portatif d'archéologie depuis les temps préhistoriques jusqu'à la période moderne .... 4 fr.

7. CAUMONT (DE). — Statistique monumentale du Calvados, par M. de Caumont. Tome Ve et dernier de l'ouvrage. 1 volume in-8° de 847 pages avec gravures sur bois dans le texte. Il contient l'arrondissement de Lisieux .... 10 fr.

8. CHARPILLON. — Dictionnaire historique de toutes les communes du département de l'Eure. — Histoire, géographie, statistique, par M. Charpillon, juge de paix, avec la collaboration de M. l'abbé Caresme. — L'ouvrage formera 2 gros volumes grand in-8° de 720 pages chacun, illustrés d'environ 100 gravures sur bois. Il est publié en 30 séries mensuelles dont les 7 premières sont parues. Prix de chaque série .... 1 fr.

9. CIROT DE LA VILLE. — Origines chrétiennes de Bordeaux, ou Histoire et description de l'église de Saint-Seurin, par l'abbé Cirot de la Ville, chanoine honoraire, professeur à la faculté de théologie de Bordeaux. Un volume grand in-4° de xi et 452 pages avec 13 planches hors texte et des gravures sur bois dans le texte. — Après avoir consacré trois chapitres à l'introduction de la foi dans Bordeaux par saint Martial, sainte Véronique et sainte Bénédicte, l'auteur s'occupe de l'insigne collégiale de Saint-Seurin dont il fait l'histoire ecclésiastique, civile et politique ; il décrit ensuite les catacombes, l'église Saint-Étienne, la crypte de Saint-Fort, l'oratoire de la Trinité, le cimetière de Saint-Seurin, le cloître, la chapelle de Saint-Martial, la chapelle du Saint-Esprit. Un chapitre important est consacré aux vies de saint Seurin et de saint Amand, et aux églises dédiées à ces saints. Les chapitres suivants donnent la description de l'abside et de l'intérieur de Saint-Seurin, de Notre-Dame de la Rose et Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, des chapelles de Saint-Fort, de Saint-Jean, de Sainte-Catherine, de Saint-Étienne, de Sainte-Philomène et autres; des tours, cloches et portails, tableaux, orgue, vitraux et archives. Des pièces justificatives complètent cet important ouvrage. Les planches hors texte, gravées presque toutes sur métal, par MM. de Verneilh, Léo Drouyn, etc., représentent la maison et le tombeau de sainte Véronique, des chapiteaux, des tombeaux, des bas-reliefs, le chevet extérieur et l'entrée occidentale de Saint-Seurin, l'intérieur de Notre-Dame de la Rose, etc. .... 40 fr.

10. DARCEL. — Les Artistes normands au Salon de 1868, par Alfred Darcel. In-12 de 60 pages .... 1 fr. 25 c.

11. DARTEIN (DE). — Études sur l'architecture lombarde et les origines de l'architecture romano-byzantine, par F. De Dartein. — L'ouvrage se publie en 25 livraisons et formera 1 fort volume in-4° et un atlas grand in-folio de 100 planches. 10 livraisons ont déjà paru et contiennent 40 planches avec 160 pages de texte. Quinze planches sont consacrées à la basilique de Saint-Ambroise de Milan et donnent, avec les plans, coupes et façades, des détails des peintures et des mosaïques, de la tribune, de l'autel et du ciborium, de la chaire, des corniches et des nombreux chapiteaux historiés et ornementés. Les autres planches représentent les détails d'architecture et de sculpture de Saint-Laurent de Milan, de Saint-Vital de Ravenne, Saint-Apollinaire-in-Classe, Saint-Étienne de Bologne, Cividale del Frioul, la basilique de Saint-Sauveur et la rotonde de Brescia, Saint-Pierre de Civate, Sainte-Sophie de Padoue, etc. Le texte, divisé en deux parties, contient, dans la première, une étude historique sur la formation et le développement du style romano-byzantin, et, dans la deuxième, l'étude des monuments et l'explication des planches avec de nombreuses inscriptions. Le prix de la livraison est, texte et planches, de .... 5 fr.

12. DE LA BROISE (Henri). — Essai sur l'histoire de l'armement en France depuis la fin de l'époque gallo-romaine jusqu'au xviii[e] siècle, par Henri de La Broise. — Première partie, les armes offensives. In-8° de 86 pages et 8 planches .... 3 fr. 50 c.

13. DIDRON (ÉDOUARD). — Les Vitraux a l'Exposition universelle de 1867. In-4° de 62 pages .... 3 fr. 50 c.

14. DROUYN (LÉO). — L'Hosanne. Une page de l'histoire de Vayres (Gironde), par Léo Drouyn, inspecteur des archives communales du département de la Gironde. In-8° de 57 pages. Notice très-intéressante sur l'hommage rendu chaque année, le dimanche des Rameaux, au seigneur de Vayres par les abbés, prieurs et curés des communes voisines .... 2 fr. 25 c.

15. DROUYN (LÉO). — Saint-Jean-de-Blagnac (Gironde). Etude historique et archéologique suivie d'une généalogie de la famille de Solminihac, par Léo Drouyn. In-8° de 60 pages .... 2 fr. 25 c.

16. DU SOMMERARD. — Exposition universelle de 1867, à Paris. — Commission de l'Histoire du Travail. — Rapport de M. E. Du Sommerard, commissaire délégué. In-8° de 112 pages.

17. GAREISO. — L'Archéologue chrétien, ou Cours élémentaire d'archéologie catholique à l'usage du clergé, par M. l'abbé Gareiso, chanoine, supérieur du grand séminaire de Nîmes. Deuxième volume; in-8° de 337 pages et 5 planches contenant 27 dessins et formant les troisième et quatrième parties de l'ouvrage. La troisième partie, divisée en deux articles, contient en trente-sept chapitres un manuel d'iconographie chrétienne, historique et symbolique. La quatrième partie donne des notions pratiques sur les constructions, les réparations et l'ameublement des églises. — Le premier volume de cet ouvrage, qui était épuisé, a été réédité; il contient les deux premières parties, dont l'une traite de l'architecture chrétienne, depuis son origine jusqu'au xviie siècle, et l'autre, des accessoires du temple et de son ameublement aux diverses périodes du Moyen-Age. Il forme également 1 volume in-8° de 312 pages et 12 planches, contenant 317 dessins. Prix de chaque volume, 6 fr.; par la poste......... 6 fr. 50 c.

18. GODARD-FAULTRIER. — Étude sur un vase en plomb trouvé dans les ruines de Carthage, par V. Godard-Faultrier, directeur du musée des antiquités d'Angers. In-8° de 21 pages avec 2 planches. Ce vase en plomb, attribué au ive siècle, fait partie de la collection d'antiquités du prince Mohammed, fils du premier ministre du Bey de Tunis, que l'on a pu voir à l'Exposition universelle de 1867 sous le nom de Musée carthaginois.

19. HUCHER (E.). — L'Art gaulois, ou les Gaulois d'après leurs médailles. Un volume in-4° contenant 101 planches avec 63 pages de texte, par E. Hucher. — Les livraisons 9 et 10 qui terminent le volume viennent d'être mises en distribution, et M. Hucher annonce déjà la publication d'un supplément ou seconde partie qui contiendra également 100 planches. Cette seconde partie reproduira principalement les produits monétaires les plus parfaits et les plus curieux du midi de la Gaule, et toutes les autres médailles nécessaires au complément de l'œuvre que la première partie, qui s'occupe principalement de l'ouest, du centre et de l'est de la Gaule, avait négligés. Le prix de cette seconde partie sera comme la première, pour les souscripteurs avant le 1er mars 1869, de 20 fr. et après la clôture de la souscription, de... 30 fr.

20. HUREL. — L'Art religieux contemporain. Étude critique par l'abbé A. Hurel, vicaire de la Madeleine. Un volume in-8° de 458 pages. Ouvrage en deux parties. La première : Synthèse, est divisée en onze chapitres dont voici les titres : I. Du Christianisme dans l'art. II. De l'art dans le christianisme. III. Des sources d'art chrétien. IV. De la philosophie d'art chrétien. V. De la forme et du style d'art chrétien. VI. De la méthode d'art chrétien. VII. Des conditions d'art chrétien. VIII. Des obstacles à l'art chrétien. IX. Des causes de décadence de l'art chrétien. X. De la moralité de l'art chrétien. XI. De l'avenir de l'art chrétien. La seconde partie : Analyse, divisée en six chapitres, passe en revue les œuvres contemporaines d'architecture, de sculpture, de peinture d'art chrétien à l'Église et au Salon, l'imagerie actuelle de piété, la peinture sur verre, la chasublerie et l'orfévrerie d'art religieux..................... 7 fr.
Le même ouvrage, 2e édition, un volume in-12............................ 3 fr. 50 c.

21. LABARTE. — L'Église Cathédrale de Sienne et son trésor d'après un inventaire de 1467, traduit et annoté par Jules Labarte. In-4° de 31 pages et d'une gravure sur métal.. 3 fr.

LE TABERNACLE DE LA VIERGE

DANS L'ÉGLISE D'OR-SAN-MICHELE A FLORENCE[1]

L'Espérance. — L'objet propre de l'Espérance est la béatitude éternelle. C'est le désir qu'a l'homme de posséder Dieu avec la ferme confiance d'y parvenir avec la grâce. Cette vertu a donc, outre son objet spéculatif qui est Dieu, un objet personnel qui est l'homme, celui qui espère. Comme vérité essentielle, Dieu est l'objet de la Foi; comme notre unique béatitude, il est celui de l'Espérance; comme bonté suprême et absolue, il est celui de la Charité.

Plusieurs artistes du Moyen-Age ont caractérisé d'une manière très-claire la figure de l'Espérance par son côté humain. C'est comme une inscription facile à lire. Ils lui donnent un bouquet de fleurs, un rameau bourgeonnant ou verdoyant, une corne d'abondance, une bêche pour ouvrir la terre nourricière, et une faucille pour la moisson, ou la voile du navire qui tend au port, ou l'ancre qui assure son arrivée. Ce dernier emblème, tiré des épîtres de saint Paul, a été d'un emploi fréquent : « Ad tenendam propositam spem, quam sicut anchoram animæ tutam ac firmam »[2]. Si ce n'était l'application qu'en fait l'Apôtre, on pourrait dire que l'emblème de l'ancre, en lui-même, ne s'applique pas plus à l'espérance divine qu'aux espérances humaines. Lorsqu'il est, au contraire, question de figurer d'une manière rigoureuse l'Espérance, comme vertu théologale, le meilleur emblème, assurément, est celui de la couronne céleste à laquelle aspire la vertu personnifiée. C'est ainsi qu'en Italie, surtout, en ont usé les grands artistes : Giotto à l'Arena de Padoue, Pollaiuolo au magnifique tombeau de Sixte IV, Andrea Ugolini au baptistère de Florence, et d'autres encore. Ainsi a fait Orcagna au Taber-

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. xxvi, p. 26-46.
2. « Ad Hebræos », VI, 19.

nacle d'Or-san-Michele : à la couronne divine qui porte l'inscription SPES, il a ajouté de plus tout l'aspect humain d'une Espérance de ce monde.

15. L'ESPÉRANCE d'Orcagna a le visage et l'ensemble d'une très-jeune fille. Ses cheveux longs, relevés en boucles sur les tempes, retombent sur ses épaules. Elle est coiffée d'une fleur dans son bouton [1]. Tout est fleuri du côté de l'Espérance, le bouton sur la tête de cette vertu, la verge fleurie dans la main de Joseph, et le lis que l'ange Gabriel porte en faisant son message. Elle-même est vêtue d'une robe à manches étroites, large d'en bas, enveloppant les pieds et retenue à la taille par deux ceintures [2]. Espérance chaste s'il en fût. Assise presque de profil, les deux mains en avant, elle aspire à une couronne placée au-dessus d'elle, dont le cercle porte trois fleurons en feuilles de trèfle, avec l'inscription SPES et dont le centre conique se termine par un bouton comme celle de la Foi. Cette couronne toute céleste a, comme celle de la même vertu à la Loggia de' Lanzi, et comme beaucoup d'autres en Italie, la forme d'une tiare. L'Espérance d'Or-san-Michele, fort belle de tout point, manque cependant d'un attribut qu'on ne refuse guère à cette vertu : elle n'a point d'ailes. Orcagna en ayant donné à toutes ses vertus à la Loggia de' Lanzi, de même qu'André de Pise à son Espérance du Baptistère, on ne comprend pas cette regrettable omission que rien ne motive au Tabernacle. L'Espérance est, de toutes les vertus, celle qui mérite le mieux des ailes pour voler au ciel, et cette figure si belle et si simple y eût trouvé une expression de plus. L'antiquité elle-même ne les lui avait pas refusées, comme on peut le voir dans les nombreuses médailles et sculptures qu'elle nous a laissées.

Cette fois, nous avons reproché à Orcagna une omission ; mais, en général, il est suffisant, quoique sobre, dans l'emploi de ses attributs : on n'en sera pas surpris, car la simplicité est le caractère du génie. Il choisit ordinaire-

1. En dessinant cette figure dont la coiffure est un peu fruste, nous avons très-attentivement examiné l'objet qu'elle porte sur la tête. Ce n'est point une flamme, comme l'a cru Lasinio le graveur, mais bien un bourgeon prêt à s'ouvrir. Nous nous sommes donc permis de l'accentuer légèrement dans le dessin, mais sans rien changer à sa forme.

2. Cette robe à deux ceintures « stola », « tunica succincta », comme on en trouve tant dans l'antiquité, qui en avait fait la robe de la chasteté, celle des graves matrones et de Diane, la vierge chasseresse, me semble préférable à la robe lâche qu'Andrea Ugolini a sculptée aux portes de bronze du Baptistère : voyez-en la gravure au tome XX des « Annales ». Cette figure est bien belle, mais il me semble que le Pisan s'est laissé un peu trop séduire par la beauté des plis que lui permettait l'ampleur de l'étoffe. A l'Arena de Padoue, Giotto, un des maîtres d'Orcagna par l'inspiration, et qu'on rencontre toujours là où est le beau, a également donné deux ceintures à sa figure de la Foi. Orcagna, au Tabernacle, n'a donné la robe lâche qu'à la Charité, qui, dans ce vêtement de nourrice, représente bien le côté humain de l'amour envers le prochain.

ment l'attribut le meilleur, celui qui est nécessaire et ne va pas plus loin, comme un homme qui a horreur de la redondance des épithètes. Qu'il y a loin de cette simplicité au style métaphysique du XVI[e] siècle dont le vol. XX des « Annales » nous donne un curieux exemple aux vertus d'Aristote.

16. L'ANNONCIATION. — Dans leurs représentations, les artistes latins du Moyen-Age ne recouraient ordinairement à la Légende que pour combler les lacunes de l'Évangile. Au récit de l'Annonciation, l'Évangile est complet. Nous n'avons donc pour décrire ce mystère qu'à citer le texte de saint Luc :

« L'ange Gabriel fut envoyé de Dieu dans une ville de Galilée appelée Nazareth, à une vierge mariée à un homme de la maison de David nommé Joseph, et cette vierge s'appelait Marie. — L'ange étant entré auprès d'elle lui dit : « Je vous salue, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous, vous êtes « bénie parmi les femmes. » — Celle-ci l'ayant entendu se troubla à ces paroles, et elle pensait quelle pouvait être cette salutation — et l'ange lui dit : « Ne craignez pas, Marie, car vous avez trouvé grâce devant Dieu. — Voici « que vous concevrez dans votre sein, et enfanterez un fils à qui vous don- « nerez le nom de Jésus..... » Marie dit à l'ange : « Comment cela se fera- « t-il, car je ne connais point d'homme? » — L'ange lui répondit : « Le Saint- « Esprit surviendra en vous, et la vertu du Très-Haut vous ombragera, et le « Saint qui naîtra de vous s'appellera Fils de Dieu. » Alors Marie dit : « Voici « la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole. »

Dans notre bas-relief, tout est strictement conforme à ce texte. On n'y trouve aucune déviation pour suivre la trace des Évangiles apocryphes, pas même ce qui s'est vu si fréquemment chez les Latins, le geste des mains étendues avec lequel, dans la plupart de nos anciennes peintures, la Vierge acquiesce aux paroles de l'ange [1]. Ici, elle est assise sur son siége à estrade et croise les mains sur sa poitrine en s'inclinant humblement et disant : « Je

1. Voici ce passage de l'Évangile de la Nativité. Marie troublée, non pas de l'apparition de l'ange du Seigneur dont elle avait déjà reçu plusieurs fois la visite, « Lumen cœleste insuetum non habebat », mais de ses paroles extraordinaires : « Sed in solo ejus sermone turbata, cogitare cœpit qualis ista salutatio tam insolita esse posset », lui demande comment elle pourra, sans rompre son vœu de virginité, être mère de Dieu : « Virgo paries, virgo nutries », lui répond l'ange. « Spiritus enim sanctus superveniet in te et virtus altissimi obumbrabit tibi contra omnes ardores libidinis, ideoque quod nascetur ex te solum erit sanctum quia solum sine peccato conceptum et natum vocabitur filius Dei. Tunc Maria, manibus expansis et oculis ad cœlum levatis, dixit : Ecce ancilla Domini (neque enim dominæ nomine digna sum) fiat mihi secundum verbum tuum ».

Dans toutes les peintures et émaux byzantins qui représentent soit l'Annonciation, soit le Crucifiement, la Vierge est figurée debout, les mains étendues et les yeux levés au ciel. Un grand nombre de nos anciennes peintures latines, sur bois, sur verre ou sur parchemin, offrent la même

suis la servante du Seigneur. » Sa robe à manches étroites s'aperçoit seulement aux mains et au cou, le reste du corps, de la tête aux pieds, étant enveloppé dans un ample manteau. Sur ses genoux est un livre ouvert où je crois lire : « Ecce ancilla Dñi ». A côté de la Vierge sont plusieurs livres fermés. C'est la femme pieuse, ce n'est plus la travailleuse des vieilles peintures byzantines, qui ouvre la laine de pourpre pour le voile du Temple. Devant Marie est l'ange Gabriel à genoux, les pieds chaussés comme un messager, les cheveux longs flottant au vent de la course, le petit diadème triangulaire au front, les ailes très-suffisantes, mais moins longues qu'en France (en Italie on coupe les ailes, dit feu M. Didron), enveloppé dans son manteau et tenant de la main gauche, non pas le sceptre de la puissance angélique, mais le lis de la pureté. Il montre de la droite, en faisant le geste de la parole, la colombe divine qui vole vers Marie. « Spiritus sanctus superveniet in te. »

22. Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ. — « Et elle enfanta son fils premier né, l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche parce qu'il n'y avait pas de place dans l'hôtellerie. Or, dans le même endroit (Bethléem), il y avait des bergers veillant à la garde de leur troupeau, et voici que l'ange du Seigneur se présenta à eux et leur dit : Aujourd'hui, vous est né un Sauveur. Voici comment vous le reconnaîtrez; vous trouverez un enfant enveloppé de langes et couché dans une crèche. »

Orcagna n'a pas suivi de point en point le récit de saint Luc. L'enfant n'est point emmaillotté, mais il est nu jusqu'à la ceinture. Il est couché dans une crèche, mais cette crèche est faite comme un vrai lit et, au lieu de langes, il n'a pour vêtement qu'une couverture que sa mère ramène sur son épaule. Le lit est placé devant la caverne traditionnelle avec le bœuf et l'âne [1]. Au-dessus de la caverne, un ange en action de voler indique à un berger encapuchonné l'enfant couché et dormant : « Invenietis infantem. » Devant la crèche, Marie, assise par terre, entièrement enveloppée dans son manteau qui lui sert de voile, se penche vers son fils et le recouvre, comme

particularité. Quant aux émaux de Limoges, on aurait de la peine à citer un exemple où il n'en soit pas ainsi. Au surplus, au point de vue de l'art, nous préférons beaucoup cet acquiescement donné à la parole d'en haut, debout, les mains ouvertes et les yeux élevés, à celui que les trop timides et pieux artistes de la fin du Moyen-Age et de nos jours donnent à l'humble et un peu vulgaire Marie.

1. « Bos et asinus adorabant eum », comme l'avait prophétisé Isaïe en disant : « Cognovit bos possessorem suum et asinus præsepe Domini sui »; — le bœuf a reconnu son maître et l'âne la crèche de son Seigneur. — Cette tradition a été admise de toute antiquité dans l'Église. Il existe encore

on vient de le dire. Joseph, également assis par terre auprès de la crèche, dort, la tête appuyée sur sa main droite [1].

Ici reparaît la trace des légendes : la caverne et l'étable sont parfaitement distinguées, ce que n'a pas indiqué saint Luc dans son court récit, et il est le seul des quatre évangélistes qui ait raconté avec quelques détails la Nativité de Jésus-Christ, saint Mathieu n'en ayant dit que deux mots.

Les pères grecs, et aussi saint Jérôme, saint Justin, Origène et bien d'autres auteurs ecclésiastiques ont parlé d'une caverne obscure près du sépulcre de Rachel, où Marie mit son Fils au monde et dont elle ne sortit que le troisième jour pour mettre l'enfant dans la crèche. L'Évangile de la Nativité a un texte assez long sur ce sujet. En voici un extrait : — Marie et Joseph sont en route pour Jérusalem, conduits par un ange; arrivés près de Bethléem « cum hæc dixisset, jussit angelus stare jumentum, quia tempus advenerat pariendi et præcepit descendere de animali Mariam, et ingredi in speluncam subterraneam, in qua lux non fuit unquam, sed semper tenebræ fuerunt. Ad ingressum vero Mariæ cœpit tota spelunca splendorem habere; et..... nec in die nec in nocte lux ibi divina defuit, quamdiu ibi Maria fuit; et ibi peperit masculum, quem circumdederunt angeli nascentem et natum adoraverunt dicentes : Gloria in excelsis Deo..... tertio autem die nativitatis Domini egressa est beata Maria de spelunca et ingressa est stabulum, et posuit puerum in præsepio, et bos et asinus adorabant eum. »

La légende, ainsi que la tradition dont elle est le reflet, n'est pas fautive, car cette grotte existe encore, parfaitement distincte du lieu où fut placée la crèche, dans l'église actuelle de Bethléem. Presque au milieu de cette église, sous le chœur, est une crypte dans laquelle se voit le lieu de la Nativité de Notre-Seigneur à gauche, et la crèche située à droite un peu plus bas. Voyez dans l'excellent ouvrage de M. le comte de Vogüé sur les églises de la Terre-Sainte, le plan de l'église de Bethléem, l'emplacement de la grotte et de la crèche, et toutes les explications du savant auteur sur ce sujet.

La Charité. — Saint Thomas la définit ainsi : « une vertu divine qui atteint Dieu en nous unissant à lui. C'est un don gratuit qui nous est fait en raison de notre correspondance à la grâce. » Et il ajoute : la « Charité primordiale, substantielle qui est Dieu, nous donne la Charité accidentelle qui est l'amour

à Rome trois sarcophages des premiers siècles du christianisme, où l'on voit le bœuf et l'âne devant la crèche.

1. Saint Joseph est le plus souvent représenté dormant auprès de la crèche ou à quelque distance. Est-ce pour rappeler le songe dans lequel il fut rassuré sur la vertu de Marie, ou l'autre songe qui l'avertit de fuir la persécution d'Hérode ? Nous pencherions pour le premier.

du prochain. C'est la plus excellente des vertus, parce qu'elle tend à Dieu pour se reposer en lui, et non pour qu'il nous vienne de lui un bien quelconque. Le précepte de l'amour est un commandement général et tous les autres se rapportent à celui-là comme à leur fin. Il n'est pas plus permis de scinder la Charité qui est une, que la Foi qui est une aussi. La diversité des objets matériels qu'elle embrasse ne saurait détruire son unité formelle; conséquemment, l'amour du prochain ne se distingue pas, comme vertu chrétienne, de l'amour envers Dieu. »

Une figure peinte ou sculptée de la Charité devra donc, autant que possible, réunir ces deux caractères : amour de Dieu, amour du Prochain. Plusieurs artistes se sont efforcés de résoudre ce problème et y ont réussi; mais ce sont les plus anciens qui ont eu ce bonheur. Depuis la Renaissance, par suite de leur ignorance dans les choses de la théologie, la plupart ont échoué en ne considérant qu'un des côtés de la Charité, en la dédoublant pour ainsi dire. Je n'en veux pour preuve que ces tableaux d'Andrea del Sarto qu'on trouve partout, qui peuplent nos musées et que les livrets ont la naïveté d'intituler la Charité. Ce n'est pas là certainement la Charité chrétienne, c'est une simple femme d'une forte santé et allaitant plusieurs enfants, fonction qu'elle pourrait partager avec les animaux. Ce qu'on appelle Charité romaine, celle d'une fille allaitant son père, n'a aucun rapport avec cette vertu; c'est de la piété filiale et rien de plus. Autre est la Charité ailée et nimbée de l'émail Soltikoff qui tient le pain et le vin. Celle-ci est chrétienne, car, avec la nourriture du corps, on trouve là les Espèces eucharistiques. Chrétienne aussi est la Charité d'Ugolino, à Santa-Maria-del-Fiore, qui tient un cœur enflammé, comme celle du même artiste au Baptistère. On peut en dire autant de celle du tombeau de Sixte IV à Saint-Pierre de Rome, de celle du petit ivoire d'Hawkins, faible de dessin, mais excellente de pensée, et surtout de la magnifique Charité de Giotto, à Padoue («Annales», v. XX) ; elle ne tient point d'enfants, mais elle n'en est pas moins complète et aussi belle d'intention que grandement dessinée : le cœur offert à Dieu, les fruits donnés aux hommes, l'argent sous les pieds, la tête nimbée et brûlant de trois flammes; on ne peut rien désirer de plus satisfaisant. Dans ces trois flammes je ne verrais pas seulement, avec d'Hancarville, la croix, emblème du Sauveur; mais encore, selon toute probabilité, la réunion des trois vertus théologales, et j'en trouverais l'explication dans cette proposition de saint Thomas d'Aquin : « La Charité est une vertu réelle et spéciale sans doute, mais il n'y a pas de vertu sans elle; elle est ainsi la mère de toutes les vertus et leur résumé. » Celui qui a peint cette Charité de Padoue

n'était pas seulement un grand artiste, mais encore un grand penseur.

23. La Charité du Tabernacle, sans s'élever aussi haut que celle de Giotto, est cependant très-complète. Elle est assise de face, le dos appuyé et ne comptant pas les heures. Cette admirable figure, pleine de puissance et de bonté, a le regard fixe ; elle penche sur l'épaule gauche sa tête parée d'une abondante chevelure et couronnée d'un cercle à fleurons fleurdelisés sur lequel est écrit : Caritas. De ce cercle s'échappe, en le remplissant, une large gerbe de flammes. Il serait difficile de trouver une plus belle tête. La robe de la Charité, sans ceinture et fendue sur les seins comme celle des nourrices, est ample et l'enveloppe sans gêner ses mouvements. Du côté gauche elle laisse passer une de ses mamelles, à laquelle puise largement un enfant déjà grand et qui n'a pas l'air d'être son fils, posé debout sur le genou de la Vertu. Cette mère volontaire aide l'enfant à presser son sein ; on voit qu'elle ne mesure pas le lait. De sa main gauche élevée elle tient un cœur dévoré de flammes.

A l'amour maternel, qui est le plus grand dans l'ordre naturel, cette Charité, on le voit, joint l'amour universel, l'amour divin, qui embrase la tête et le cœur, les pensées et les affections. En tout elle est bien digne d'être la mère des sept œuvres de miséricorde. De même que l'Espérance, elle n'a point d'ailes ; mais, pour s'élever, la flamme n'en a pas besoin.

24. Adoration des Mages. — Saint Matthieu est le seul des quatre évangélistes qui parle de l'Adoration des Mages. Avec lui, le prot-évangile de saint Jacques la place avant la Circoncision ; l'Apocryphe de la Nativité la met après. Le récit dans tous est à peu près le même :

« Des Mages vinrent d'Orient à Jérusalem, demandant où était le roi des Juifs. Hérode, troublé, s'enquit auprès des prêtres où devait naître le Christ. Ils lui dirent : « A Bethléem. » Hérode dit aux Mages : « Allez et quand vous « l'aurez trouvé, vous me le ferez savoir. » Les Mages partirent, et voici que l'étoile qu'ils avaient vue en Orient les précédait. Elle s'arrêta sur le lieu où était l'Enfant et, se prosternant, ils l'adorèrent ; puis, ouvrant leurs trésors, ils lui offrirent en présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe. »

Orcagna a réduit la scène à la stricte description de l'Évangile : les trois Mages, la mère et l'enfant, l'étoile et la maison. La maison c'est une tente, un pavillon dont les rideaux sont relevés de chaque côté sur des crochets. L'étoile c'est l'image d'un ange, ou de l'Enfant Jésus en buste dans un nimbe aux rayons sans nombre, arrêtée au-dessus de la tente [1]. Marie est

1. L'Évangile de l'Enfance dit, en parlant des Mages, qu'il leur apparut un ange sous la forme

assise sur un trône à marchepied avec bras et dossier triangulaire, supporté par des colonnes torses : un vrai siége épiscopal du XIIIe siècle. Elle est vêtue d'une robe à manches étroites, amples du bas et cachant ses pieds. Son manteau-voile lui enveloppe la tête et les épaules. Elle incline la tête d'un mouvement plein de grâce et tient sur ses genoux son divin Fils, vêtu d'un petit manteau. Un des trois Mages, le plus âgé, baise le pied nu de Jésus, qui lui pose la main droite sur le front et tient de la gauche un petit phylactère à toit conique où est l'or. La couronne du Mage se compose de cinq fleurons et est posée à terre. Comme le second roi placé au-dessus de lui, il a de grands cheveux, la barbe fournie et un ample manteau. Le second Mage a gardé sa couronne qui est fermée et tient à la main la boîte à encens ; de la main droite il montre l'étoile au dernier des Mages. Celui-ci, le plus jeune, imberbe et couronné d'un simple cercle fleuronné, est vêtu d'un haut-de-chausses collant[1], d'une tunique courte et d'un manteau florentin à capuchon boutonné par devant et tailladé sur les bras ; il porte la même boîte que les deux autres.

30. Présentation de Jésus-Christ. — Quarante jours après sa naissance, selon les Apocryphes, et huit jours après le temps voulu pour les relevailles, selon saint Luc, ce qui revient au même, Jésus fut porté au Temple, « ad tabernaculum testimonii »[2] pour y être circoncis et recevoir le nom de Jésus. Il y a deux actions dans l'Évangile, celle de la Circoncision et celle du vieillard Siméon qui reçoit Jésus dans ses bras. Orcagna n'ayant en vue que la vie de la Vierge a dû négliger la première, dont il n'a pris que le Temple et l'autel, ainsi que les deux colombes, préparatif du sacrifice.

Le Temple est circulaire et à coupole sur nervures. Au centre, un autel

d'une étoile pour leur servir de guide. Des légendes apocryphes, aujourd'hui perdues, dit le savant Danois Münter (Thil. év. ap.), racontent que l'étoile avait la forme d'un petit enfant, ayant au-dessus de lui l'apparence d'une croix. Le nimbe de la figure sculptée dans notre bas-relief n'étant point crucifère, nous n'hésiterions pas à ne voir là que l'ange conducteur des Mages si, à l'époque d'Orcagna, le nimbe crucifère eût été toujours employé pour les Personnes divines ; mais comme il n'en est rien, et vu l'époque, il y a encore doute ; en tout cas, c'est l'un ou l'autre.

1. Dans les sarcophages chrétiens, dans les peintures des Catacombes, dans les peintures grecques et dans les plus anciennes représentations latines de l'Adoration des Mages, notamment à Sainte-Marie-Majeure, les Mages portent constamment les pantalons collants que les Anciens appelaient « Anaxyrides », et avec lesquels les sculpteurs grecs et romains représentaient les Persans et les Orientaux en général. Ici, le costume florentin se trouve être tout à fait archéologique.

2. « Lévitique », XII, 6.

hexagone, orné d'un quatre-feuilles losangé, sur lequel brûle le feu : c'est l'autel des holocaustes, où doit se consumer une des deux colombes offertes par les pauvres. A droite de l'autel, Marie, couverte d'un long manteau et d'un voile, présente et abandonne l'enfant au vieillard Siméon. Jésus est enveloppé dans une longue étoffe qui lui couvre les pieds et pend jusqu'à terre, exactement comme les robes de baptême encore usitées de nos jours. Le vieillard Siméon n'a rien qui le distingue : il tient l'enfant non pas à la manière grecque [1] « in pallio suo », mais les mains découvertes. A sa gauche, la prophétesse Anne, âgée, voilée comme les veuves, le volumen roulé à la main gauche, porte à sa bouche l'index de sa main droite : « loquebatur de illo omnibus » [2]. Enfin, à gauche de l'autel, saint Joseph, les cheveux et la barbe courts, tient entre ses mains les deux colombes, une pour l'holocauste, l'autre pour le rachat du péché.

32. L'Ange de la mort. — Ce sujet remplace celui de Marie à son lit de mort qu'on représente le plus souvent, mais qui eût offert trop de similitude avec l'ensevelissement figuré au-dessus : le changement est heureux, comme on le verra.

L'évangile apocryphe de saint Jean, répété par Jacques de Varaggio, raconte ainsi les derniers moments de Marie : « La sainte Vierge était âgée de soixante ans; son cœur s'éprit d'un violent désir de revoir son Fils et elle se livra à sa douleur. Et voici qu'un ange lui apparut. « Salut, bénédic-« tion de Jacob, je t'apporte une branche de palmier cueillie dans le Paradis [3]; « on la portera devant ton cercueil le troisième jour après ta mort, car ton Fils « t'attend ». Ayant dit cela, l'ange remonta au ciel. La branche de palmier jetait un éclat merveilleux..... Les apôtres étant tous rassemblés miraculeusement, Marie se coucha et Jésus vint accompagné d'une multitude d'anges et lui dit : « Viens du Liban, mon épouse, viens recevoir la couronne. » Elle dit : « Je viens, car mon esprit s'est réjoui en toi mon Sauveur. » Et ainsi l'âme de Marie sortit de son corps et elle s'envola dans les bras de son Fils ».

Le bas-relief d'Or-san-Michele représente l'apparition de l'ange à Marie. Dans une chambre gothique de la maison maternelle, toute semblable à celle de sainte Anne que nous avons vue plus haut, Marie, âgée de visage mais

1. « Évangile de la Nativité. »
2. Saint Luc, II, 38.
3. C'est le palmier qui, pendant la fuite en Égypte, s'inclina sur l'ordre de Jésus, pour offrir ses fruits à Marie. Une branche en fut détachée par un ange et plantée dans le Paradis pour fournir des palmes aux vainqueurs dans les combats divins. (« Évangile de la Nativité et de l'Enfance du Sauveur ».)

sans rides, est assise sur un siége très-simple; sa robe, comme celle des veuves ou des religieuses, affecte des plis horizontaux sur la poitrine; un ample manteau enveloppe toute sa personne, en lui servant de voile et couvrant le front et les tempes; sa main gauche se pose sur un livre qu'elle vient de fermer; d'autres livres sont à côté; de la droite, elle fait le geste de l'étonnement à la vue de l'ange qui s'approche respectueusement, mais non pas agenouillé comme dans la scène de l'Annonciation. L'ange porte la palme lumineuse de la main gauche; il est vêtu d'une robe longue et légère et n'a pas de manteau.

Cette Vierge est une des belles conceptions d'Orcagna : la figure en est très-simple; elle sourit à l'ange de la Mort et son étonnement est celui de l'inconnu, mais non pas de l'effroi.

Au-dessus de la Présentation et de l'ange de la Mort, un grand bas-relief en deux scènes, l'une terrestre, l'autre céleste, comme sera plus tard la Transfiguration de Raphaël, occupe tout l'espace adossé au tableau miraculeux de la Madone. La scène terrestre représente l'ensevelissement de la Vierge, ce que les Grecs appellent la « Kimisis » ou « dormition ». La scène céleste représente son assomption. Un gradin, nommé en Italie « predella » [1], sert de base à cet ensemble; au milieu de ce gradin se voit un prophète ou patriarche ayant à la main un volumen sans inscription; à droite et à gauche sont deux autres personnages qui tiennent des rinceaux terminés par des têtes. On voit au Baptistère de Parme un arbre à rinceaux qui a de l'analogie avec celui-ci. Voici ce qu'en dit feu M. Didron : « Sur ces rinceaux sont assis les douze principaux prophètes. Si c'est l'arbre du paradis, c'est l'arbre de la vie. Chaque prophète tient un disque d'où sort, en fort relief, un buste d'apôtre. Le premier prophète à gauche, Isaïe peut-être, vieux, barbu, coiffé du bonnet à côtes, tient le disque où se détache le buste de saint Pierre. Le chef des apôtres, à barbe et cheveux courts et frisés, tient de la droite une clef, de la gauche un livre fermé. Les prophètes, ancêtres spirituels des apôtres, composent ainsi la généalogie du Sauveur » [2].

Devant la « predella » d'Orcagna, la première pensée qui nous est venue, c'est qu'il n'y avait là qu'un arbre de Jessé en abrégé, faute de place pour le développer. Cet arbre n'était même pas mal placé au-dessous de la mort

1. Il y a peu de grands tableaux, aux XIIIe, XIVe et XVe siècles en Italie, sans la « predella ».

2. L'usage de réunir les prophètes aux apôtres, peut-être de faire supporter les derniers par les premiers, est de toute antiquité. A la clôture du Bèma de Sainte-Sophie, l'iconostase actuelle des Grecs, étaient, entre autres images, selon Paul le Silentiaire, les figures des apôtres et des prophètes. (Conf. Labarte : « Palais impérial de Constantinople », p. 26.)

de la Vierge. Volontiers, on donne la généalogie des gens en en faisant la nécrologie. Néanmoins, comment expliquer dans ce cas ces prophètes qui tiennent des rinceaux où fleurissent des têtes? D'un autre côté, si c'est, sous la forme d'un arbre, une de ces fréquentes représentations des prophètes qui portent les apôtres, c'est-à-dire l'alliance de la loi ancienne et de la loi nouvelle, il se trouverait alors au Tabernacle un double emploi, car nous verrons tout à l'heure les apôtres couronner le second étage. Il nous est difficile d'admettre ce double emploi, tant sont bien raisonnées les différentes parties de cette œuvre. Qui sait? Embarrassé pour le remplissage de sa « predella », Orcagna ayant trouvé, au Baptistère de Parme, un sujet qui, à la rigueur, s'y adaptait, l'a imité sans plus de souci. Sur la « predella » repose le bas-relief suivant.

La Dormition et, au-dessus, l'Assomption. — « Les apôtres étant réunis miraculeusement autour de la Vierge selon son désir, et celle-ci étant morte, Jésus leur dit : « Portez dans la vallée de Josaphat le corps de ma Mère et posez-la « dans un tombeau tout neuf. » Pierre dit à Jean : « C'est à toi qui es vierge à « porter la palme de la Vierge; quant à moi, je porterai le cercueil où sera « le corps sacré. » Paul dit alors : « Et moi qui suis le moindre d'entre vous, « je porterai le cercueil avec toi. » Et les apôtres portèrent Marie au monument et l'y mirent comme le Seigneur l'avait ordonné. Aussitôt elle fut entourée des fleurs et des lis des vallées. Jésus vint le troisième jour, accompagné d'une multitude d'anges et leur dit : « Que la paix soit avec vous. Quel honneur « vous paraît-il que je doive rendre à celle qui m'a enfanté? » Ils répondirent : « Il est juste que vous, qui avez triomphé de la mort, vous ressuscitiez le « corps de votre Mère. » Et l'archange Michel vint aussitôt et présenta au Seigneur l'âme de Marie, et le Sauveur dit : « Lève-toi, ma colombe, viens du Liban..... » Et aussitôt l'âme de Marie rentra dans son corps. Elle se leva immédiatement, adora son fils Jésus et fut emportée dans le ciel, suivie d'une multitude d'anges. Saint Thomas, qui était absent, étant arrivé et ne voulant pas croire, reçut aussitôt, comme venant d'en haut, la ceinture qui était attachée autour du corps de la Vierge. »

Telle est, en abrégé, la légende rapportée par Jacques de Varaggio. Elle donne l'intelligence complète de notre bas-relief à deux scènes, la Dormition et l'Assomption. Dans la première partie, Orcagna a représenté simultanément l'ensevelissement et la résurrection de la Vierge.

Au milieu est un tombeau orné d'une simple croix; les apôtres sont au nombre de douze, en comptant saint Paul, qui serait le treizième, s'il ne remplaçait saint Thomas absent. Vêtus de longues robes et de manteaux, les

pieds nus, la barbe et les cheveux longs, à l'exception de saint Jean qui est imberbe, ils entourent le sépulcre en donnant des signes de douleur. Saint Pierre et saint Paul, tenant les quatre coins d'un linceul, déposent respectueusement la Vierge dans le tombeau sans la toucher. Le visage de Marie est découvert; elle est vêtue d'une robe à longues manches, d'une guimpe et d'un voile, la tête posée sur un coussin, la main gauche relevée sur sa poitrine, la droite étendue; un apôtre vient baiser cette main. Au centre de la composition, un peu plus haut que la Vierge, le Christ s'avance vers sa Mère, la tête inclinée, la main droite en avant, tenant de la gauche, qu'enveloppent les plis de son manteau, l'âme de sa Mère sous la figure d'un petit enfant emmaillotté dans l'attitude de la prière [1]. La main de Jésus qui s'approche du visage de Marie fait le geste de jeter quelque chose; il rend la vie à celle qui lui a donné la vie. Deux anges ailés et portant des cierges en torsade servent d'acolytes au Christ [2]. D'autres anges sans ailes l'accompagnent, et l'un d'eux en étole fait l'office de ministre de l'Église avec l'encensoir et la navette. Tous sont coiffés du bandeau triangulaire. Quelques fidèles, ce qui est conforme à la tradition, se joignent aux apôtres; parmi eux nous croyons reconaître saint Denys l'Aréopagite enveloppé à la manière grecque, les mains et la tête dans son manteau. Saint Jacques, bien reconnaissable parce qu'il est le seul coiffé d'un chapeau, le désigne du doigt [3]. Le fond représente la grotte où est déposé le sépulcre. Au-dessus de cette grotte s'étend le terrain de la vallée qui fleurit à l'approche de Marie. Ce terrain sépare la Dormition de l'Assomption.

L'Assomption est occupée au centre par une grande auréole elliptique, que certains archéologues s'obstinent à nommer vilainement une « vesica piscis », que le vieux Vasari mieux inspiré appelle une amande, « mandorla ». Dans cette auréole constellée d'étoiles à huit pointes sur fond d'émail bleu, est un trône circulaire avec marchepied et coussin, sur lequel est assise

1. Cette petite figure emmaillottee est une persistance dans les idées du XII[e] siècle. Feu M. Didron remarque, « Guide de la peinture », p. 288, qu'à partir du XIII[e] siècle, les âmes sont représentées nues. Cela est vrai, mais souffre quelques exceptions. La mosaïque de Turrita à Sainte-Marie-Majeure, de même que notre bas-relief, offre une de ces exceptions. L'âme représentée les mains jointes se rapporte aussi très-bien au texte : « Et elle adora son fils Jésus. »

2. On ne retrouve pas ici le S. Michel de la légende qui apporte au Christ l'âme de sa Mère. Le Christ tient déjà cette âme dans ses bras.

3. Dans le prot-évangile de S. Jacques, nous lisons que la Vierge désira avoir S. Denys auprès d'elle à son lit de mort. C'est sans doute pour rappeler cette mention que l'auteur de cet évangile, saint Jacques, montre du doigt l'Aréopagite. De plus, saint Denys a décrit la mort de la Vierge. Sa présence ici n'est donc point un hors-d'œuvre.

la Vierge. Cette fois, elle est nimbée pour le triomphe; son cou est entouré d'une guimpe, son ample robe sans ceinture lui couvre les pieds, et le manteau qui lui sert de voile l'enveloppe des épaules au-dessous des genoux : c'est le même costume qu'elle a sur son tombeau. Elle étend la main droite en inclinant la tête pour donner sa ceinture à saint Thomas [1]. On sait que saint Thomas arrivait toujours un peu tard et était incrédule; ici, on le voit à genou sur le terrain fleuri et tendant les mains vers sa souveraine pour recevoir d'elle le gage palpable de sa résurrection. Il ne diffère point des autres apôtres, il est seulement un peu plus jeune et légèrement barbu, l'âge du doute.

L'auréole au milieu de laquelle siége Marie, il est presque superflu de le dire, est portée par quatre anges. Deux autres anges qui jouent de la cornemuse et du hautbois les accompagnent. Ils sont tous ailés, coiffés du triangle, vêtus légèrement et d'un très-beau mouvement. Mais ce qui caractérise bien l'époque de la Renaissance, c'est que le bas de leur robe se termine par un petit nuage sur lequel ils sont censés portés. Un nuage un peu plus grand soutient aussi, et fort inutilement, la pointe inférieure de l'auréole.

Sur la base du tombeau est inscrit le nom patronymique d'Orcagna. L'artiste y revendique seulement le titre de peintre grand maître de l'œuvre, bien sûr qu'on ne lui refusera pas celui de sculpteur.

ANDREAS CIONIS PICTOR FLORENTIN̄ ORATORII ARCHIMAGISTER EXTITIT HVI' MCCCLIX.

Nous ne quitterons pas la partie close du Tabernacle où se termine l'histoire de la Vierge et où est renfermée son image, sans parler des dix anges qui entourent immédiatement cette image. Deux de ces anges placés au sommet du retable, qui est cintré, soutiennent à deux mains une draperie de marbre qui retombe de chaque côté en contournant l'encadrement du tableau [2].

Sur l'épaisseur du retable sont échelonnés huit anges musiciens : quatre du côté de l'Évangile et quatre du côté de l'Épître. Chaque côté étant la répétition de l'autre, nous ne parlerons que d'un seul, celui de l'Évangile. 1° Au sommet est un séraphin qui chante, deux de ses ailes sont déployées, les quatre autres collées au corps par-dessus sa robe; il tient d'une main la draperie d'encadrement, de l'autre une palme ; 2° un ange joue de deux cymbales qu'il tient horizontalement; 3° un ange, vêtu par-dessus sa robe d'un justaucorps découpé en forme de cuirasse, tient un lys de la main droite et, de la

1. La ceinture manque; elle était en métal et a été enlevée.

2. Un cadre moderne en bois, blanc et or, avec deux poupons dorés, a été mis autour de l'image de la Madone, par-dessus ou en remplacement de celui d'Orcagna, nous ne savons, mais bien certainement avec l'intention d'« embellir » son œuvre.

gauche, la draperie du cadre; il ouvre la bouche pour chanter; 4° un ange joue de la vielle ou basse de viole; celui du côté de l'Épître, qui lui est tout semblable, en diffère pourtant par son instrument, il joue du psaltérion à cinq ouïes. Cette vielle et ce psaltérion sont pareils à ceux du vase de Soissons, des musiciens de Reims, de la châsse de sainte Ursule et du tabernacle de Saint-Savin. (« Annales archéologiques », IX, 289, 329 et XVI, 99.)

La vie de Marie étant épuisée, nous reviendrons aux vertus cardinales, dont la série commence au pilier de l'Évangile. Ce sont, avons-nous dit, des vertus humaines; mais, selon la belle réflexion de saint Thomas, les vertus sont exemplairement en Dieu. Dans cet Être qui est tout raison, tout ordre et tout sagesse, la Prudence est son intelligence infinie. La Tempérance est le retour de sa divine intention sur lui-même, ce qui en nous est conformité de la volonté avec la raison. La Force est son immutabilité dans les siècles des siècles. La Justice est l'observation de la loi éternelle dans ses œuvres.

Parmi les vertus humaines, les unes sont intellectuelles, les autres morales. Les vertus morales, c'est-à-dire celles qui relèvent de la volonté sans laquelle il n'y a pas de morale, et qui ont pour objet le bien pratique, ont par cet objet même la primauté sur toutes les autres. Elles seules peuvent être appelées principales ou cardinales, car c'est sur elles que tourne la vie parfaite; ces vertus élèvent l'édifice des bonnes œuvres et saint Grégoire les compare aux quatre fleuves du paradis terrestre, répandant une douce rosée dans nos âmes et tempérant l'ardeur des passions [1].

Si les Théologales sont vraiment les filles de la divine Sagesse, pensée que les Grecs ont formulée poétiquement dans leur légende des trois vierges : Foi, Charité, Espérance, filles de sainte Sophie, dont ils célèbrent la fête au 17 septembre, la sainte Écriture met aussi les quatre Cardinales au nombre des vertus nécessaires à l'homme. Il est dit au chapitre VIII de la Sagesse : « La Sagesse enseigne la Tempérance, la Prudence, la Justice, la Force, qui sont les choses les plus utiles en cette vie. — Sobrietatem et prudentiam docet, justitiam et virtutem, quibus utilius nihil est in hâc vitâ homini ».

Il n'y a que quatre vertus cardinales ou principales : la Prudence qui conçoit le bien et règle son acquisition; la Justice qui veut l'application de cette

1. Au Baptistère de Parme, les quatre fleuves accompagnaient les quatre vertus.

règle, reconnaît et pratique le devoir; puis la Force qui combat le mal, l'écarte et affermit l'homme dans ce devoir; enfin la Tempérance qui réfrène le concupiscible et est la dernière en perfection. Toutes les autres vertus sont accessoires, parce qu'elles rentrent dans une de ces quatre généralités.

Voici le texte même de saint Thomas, pour l'ordre que l'on doit suivre : « Le bien de la Raison que poursuit la vertu appartient avant tout et d'une manière essentielle à la Prudence qui est la raison perfectionnée. La Justice exécute ce bien en faisant régner l'ordre de la raison parmi les choses, et les deux autres vertus ont pour objet de conserver ce même bien, en tant qu'elles donnent un frein aux passions pour que celles-ci n'entraînent pas l'homme en dehors des limites de la raison. La Force passe d'abord parce qu'il faut vaincre, même la mort, pour obtenir le bien; puis la Tempérance, parce que les plaisirs sensibles sont un obstacle à ce même bien. En un mot, l'essence des choses passe avant ses effets, et l'effet lui-même passe avant la conservation de cette même chose ». Rien de plus lumineux que cette exposition, elle nous servira de guide pendant tout notre voyage.

Saint Thomas et avant lui saint Grégoire, saint Augustin, saint Ambroise, Boëce et Cicéron admettent donc un ordre différent de celui de l'Écriture. Ils disent : Prudence, Justice, Force et Tempérance. En voici la raison : des quatre vertus cardinales, trois, la Justice, la Force et la Tempérance, sont purement morales. Par leur objet, elles priment donc toutes les vertus purement humaines. Mais la Prudence est une vertu tout à la fois intellectuelle et morale : intellectuelle parce qu'elle a son essence dans l'intellect, et morale parce qu'elle a pour objet les actes, premiers effets de la moralité. C'est, dit le Docteur angélique, une vertu spéciale qui opère dans toutes les autres, non quant à la fin, mais quant aux moyens. Essentiellement, la Prudence commande les œuvres, gouverne la volonté en qui réside la morale, et donne le bon conseil non-seulement à l'individu, mais encore à la multitude. Elle doit donc être placée la première.

Saint Thomas ne la définit pas, mais de sa longue analyse il résulte que c'est une vertu intellective qui nous fait discerner en toute occurrence le bien du mal et dirige nos actes selon la droite raison. Elle est la régulatrice de toutes les vertus morales, elle est rationnelle et chrétienne tout à la fois. La Prudence imparfaite a rapport aux choses de ce monde; celle qui est parfaite a rapport à la fin légitime de la vie; elle seule mérite vraiment le nom de Prudence.

La Prudence a trois fonctions principales : conseiller, juger, prescrire, dont saint Thomas fait trois vertus potentielles, annexes de la Prudence. C'est l'Eu-

bulie, autrement dit le Bon Conseil, puis le Bon Sens qui juge ce qui est pratique, et le Discernement qui voit ce qu'il faut prescrire. Le Discernement emporte l'idée d'une perspicacité spéciale dans le jugement.

Mais saint Thomas, après avoir fait de ces trois fonctions des vertus annexes, n'ayant leur valeur qu'avec la vertu principale, reconnaît encore dans la Prudence huit autres facultés ou parties intégrantes qui la font parfaite en acte: ce sont la Mémoire, l'Intelligence, la Docilité, l'Habileté (eustochie en grec, solertia en latin), la Raison, la Prévoyance, la Circonspection, la Précaution (cautio). De ces huit parties, cinq appartiennent à la Prudence en tant qu'elle est une vertu cognitive : ce sont la Mémoire, la Raison, l'Intellect, la Docilité et l'Habileté. Trois lui appartiennent en tant qu'elle exerce un commandement : ce sont la Prévoyance, la Circonspection et la Précaution. La Mémoire a pour objet les choses passées, l'Intelligence s'applique aux choses présentes, la Prévoyance aux choses futures. Ces attributions sont dues aux philosophes de l'antiquité, et de là vient, sans nul doute, le Janus antique à deux visages. Les modernes ont souvent donné à la Prudence trois visages : le passé, le présent et le futur. Dante lui donne trois yeux. Pavie, Milan, le beau pavé de Sienne, trois visages : le profil du passé, la face du présent et le jeune profil de l'avenir. Ces représentations sont fréquentes en France et en Italie, et les têtes à trois visages, qu'on prend mal à propos pour des Trinités, ne sont autres que des Prudences[1].

L'exposition philosophique de tout ce qui a rapport à la Prudence aura paru, nous le craignons, un peu longue; elle était néanmoins nécessaire, car nous allons en retrouver tous les éléments, soit dans la figure même de la Prudence, soit dans ses deux compagnes. De sorte qu'en réunissant ce qu'Orcagna comme saint Thomas ont réuni, nous aurons une Prudence complète.

La Prudence est le point de départ des vertus, la naissance est le point de départ de la vie de Marie ; elles sont donc bien placées à côté l'une de l'autre. Décrivons d'abord la Prudence du Tabernacle, puis ses deux complémentaires, la Docilité et l'Habileté.

4. La Prudence. — Elle a deux visages du même sexe : le passé, qui est vieux, regarde en arrière et forme, comme dans le Janus antique, le derrière de la tête; le présent, qui est jeune, regarde en avant, il se confond ici avec l'avenir; quand le présent ne fait qu'un avec le passé, il doit être essentiellement prévoyant. Ces deux visages de la même tête sont, chacun séparément, en-

1. Nous nous souvenons d'avoir vu à Mâcon une de ces têtes, qui a donné son nom à une rue, la rue des Trois-Têtes. Le pont San-Bartolomeo à Rome en offre une semblable, et il y en a bien d'autres.

tourés de voiles et de guimpes, mais ils sont couronnés d'une même couronne à petits créneaux ronds où est inscrit le mot PRVDENTIA. Enveloppée d'un ample manteau qui lui couvre les épaules, la Prudence tient de la main gauche un serpent qui se dresse, tend la tête, tire son dard, et essaye de blesser la Vertu. Quoique déjà garantie par une masse de vêtements, celle-ci, pour plus de sûreté, ramène devant elle avec l'autre main l'extrémité de son manteau dont elle se sert comme d'un bouclier. La tête de la Prudence est penchée en avant, et son regard se fixe avec fermeté sur le serpent déjà vaincu. Le plus rusé des animaux, celui que l'Écriture appelle « callidior omnibus animantibus », est devenu impuissant, et la Vertu dans sa victoire peut se dire à elle-même les paroles de l'Évangile : « Soyez prudents comme des serpents. »

Le serpent est le plus ancien des attributs de la Prudence. Il était dans l'antiquité celui de Minerve, déesse de la Sagesse. Aux pieds de cette déesse il est soumis, c'est un aide et non un ennemi, et l'on voit qu'il y figure surtout les qualités dont la Sagesse est elle-même pourvue. C'est, à quelques égards, la pensée formulée par le Christ dans les paroles : « Estote prudentes sicut serpentes. » Au Moyen-Age, le serpent a très-souvent cette bonne signification. Lorsqu'il regarde dans un miroir, comme à San-Miniato, ce sont évidemment ses bonnes qualités qui s'y reflètent. Lorsque la Vertu le tient à la main, le regarde attentivement, et que cet animal ne tire point son dard et conserve un air doux, c'est une étude que fait sur lui la Vertu, un exemple qu'elle en veut tirer, « prudentes sicut serpentes », la Prudence du pavé de Sienne est dans ce cas; celle du tombeau de Sixte IV également. Aux fonts de Hildesheim que citent les « Annales », le serpent lit dans un livre, il est enseigné, ou mieux il enseigne. A Nantes, la statue de Michel Colomb a le serpent à ses pieds, il est plus inactif encore que celui de la Minerve antique dont il est une imitation. Mais le serpent ne joue pas toujours ce rôle amical; ainsi, dans le curieux tombeau de Clément II à Bamberg, publié par le P. Martin dans le quatrième volume de ses « Mélanges d'archéologie », la Prudence a la même action que dans le bas-relief d'Orcagna : elle combat. Elle s'est dégagé le bras droit des plis d'un manteau qui lui enveloppe la tête ainsi que le bras gauche, et lutte avec le serpent. Là, la lutte est évidente, car le serpent a la forme d'un dragon à deux pattes, qui se dresse contre la Vertu. Celle-ci empoigne son ennemi par les poils de la gorge, et le tient en respect pendant qu'elle plonge dans son regard. Le P. Martin, qui donne ce tombeau sans explication, le croit sculpté en Italie. C'est évidemment la même donnée que celle d'Orcagna, et probablement ces deux représentations de la Prudence, quoique faites à une grande distance d'époque, ont pour origine la même

pensée, celle d'une défense supérieure à l'attaque, par la Circonspection et la Précaution.

Orcagna ayant déjà exprimé, dans la tête de sa Vertu, trois des qualités de la Prudence : la mémoire du passé, l'intelligence du présent et la prévoyance de l'avenir, a voulu, nous n'en doutons pas, dans sa lutte avec le rusé serpent, figurer la victoire par la Circonspection et par la Précaution, qualités dont l'une, « circumspiciens », voit nettement les objets rapprochés, et l'autre, « cautio », prend tous les moyens pour les éviter. Il ne lui restait donc, pour compléter les huit parties de la Prudence enseignées par saint Thomas, qu'à représenter la Docilité et l'Habileté : nous les trouvons en effet de chaque côté de la Vertu principale.

L'acquisition de la connaissance qui a lieu par une discipline régulière, dans les opérations de l'esprit, s'appelle Docilité. Quand cette acquisition se fait par une invention rapide, c'est ce qu'on nomme Habileté ou « eustochie ». La Docilité nous vient de la nature comme aptitude, mais son perfectionnement s'acquiert par l'application assidue de l'esprit aux leçons des anciens, en ne les négligeant point par paresse et en ne les méprisant point par orgueil. On va voir si ces prescriptions de saint Thomas sont bien interprétées.

2. La Docilité. — Elle tient un cartel où est inscrit DOCILITAS. C'est une femme déjà âgée mais vigoureuse encore, le cou et les cheveux cachés sous une guimpe. Sur sa tête est un capuchon festonné, de lourde étoffe. Quoique femme, c'est une espèce de moine professeur, ou d'ancien de la cité, enseignant. Sa robe de bure forme des plis horizontaux sous les seins. Elle démontre en comptant sur ses doigts avec une attention soutenue. On ne saurait mieux figurer l'application aux leçons des anciens.

4. L'Habileté, ou bien encore la Sagacité, car c'est aussi la traduction du mot SOLERTIA inscrit sur son cartel, est représentée par une jeune femme aux cheveux ondulants relevés sur les tempes, au cou nu et dégagé, au petit manteau léger relevé sur le bras pour que rien ne gêne ses mouvements. L'index levé, elle se le pose sur la bouche en l'accompagnant d'un regard plein de finesse : elle ne parle qu'à bon escient.

Le mot « solertia » qui répond au grec « eustochie », de εὖ et στοχάζομαι, bien deviner, frapper juste, signifie l'aptitude à découvrir rapidement les moyens d'action. De même que la Docilité fait partie de la Prudence, parce que l'homme docile est disposé à recevoir des autres une règle sûre pour ses actions, de même l'Habileté en fait partie, puisque l'homme habile est celui qui trouve par lui-même cette règle de conduite. Voie d'enseignement, voie d'invention, deux chemins pour arriver à la vérité.

Nous pensons qu'à Florence, république commerçante pleine de mouvement intellectuel, cette figure de l'Habileté ne devait pas déplaire et Orcagna n'était pas homme à la négliger. Au surplus, ces fiers républicains ne se dispensaient pas de vertus plus solides, car, à la Loggia de' Lanzi, le Forum de Florence, à deux pas d'Or-san-Michele, Orcagna a sculpté les trois vertus théologales, accompagnées de la Justice, de la Force et de la Tempérance : c'étaient là de beaux exemples de vertus publiques.

La Raison, ou faculté de bien raisonner, d'aller du connu à l'inconnu, autrement dit la recherche de la vérité, est la seule des huit qualités de la Prudence qui n'ait pas été figurée par Orcagna. Mais elle peut se confondre avec l'Intellect qui est la puissance de saisir la vérité. Dans ce grand nombre de personnifications, c'était peut-être celle qu'il convenait le mieux de sacrifier aux autres. Nonobstant, la série est, on peut le dire, complète.

1 et 5. Deux patriarches [1] accompagnent la Prudence. Tous les deux sont sans inscription. Le premier, dont la figure est assez semblable à celle de saint Joseph, que nous trouverons au n° 13, a son manteau agrafé de face et, de l'index, montre le tableau de l'Assomption. Le second porte une barbe immense, tient un volume, et lève la main gauche vers l'image miraculeuse d'Ugolino. Nous nous arrêterons peu sur toutes ces figures de prophètes, muettes pour la plupart, et offrant conséquemment un très-mince intérêt.

A. de Surigny.

1. En nous servant de ce mot « patriarche », nous voulons qu'il soit également appliqué aux prophètes, et indubitablement il doit se trouver quelques-uns de ces derniers parmi les figures qui sont sans nom. Dans l'absence d'inscriptions ou d'attributs qui puissent établir une certitude, le mot le plus vague nous a semblé le meilleur.

(La fin à la livraison prochaine.)

LES

BAS-RELIEFS DE L'UNIVERSITÉ

A NOTRE-DAME DE PARIS[1]

AU DIRECTEUR DES « ANNALES ARCHÉOLOGIQUES »

« Mon cher ami,

« Toutes les traditions qui montraient dans nos monuments du Moyen-Age l'empreinte de certains événements contemporains dans leur construction, ont été reconnues pour si mal fondées que vous en êtes presque arrivé à nier la possibilité même d'une sculpture historique. Cependant, comme l'iconographie chrétienne, qui, entre vos mains, a déjà rectifié tant d'erreurs de ce genre, paraît décidément impuissante à nous donner le sens de huit bas-reliefs fort connus; comme ces bas-reliefs, admirablement sculptés, très-passablement conservés, accompagnés d'une inscription que nous avons remarquée et lue ensemble, se trouvent à Notre-Dame de Paris, et qu'il est certes humiliant de n'y rien comprendre, vous me demandez, faute de mieux, mon explication ou mon roman. La voici, cette explication, qu'on trouvait unanimement « trop ingénieuse » et moi tout le premier; la voici telle, à peu de choses près, que

1. M. Félix de Verneilh écrivit cette description des bas-reliefs sculptés au portail méridional de Notre-Dame de Paris, il y a fort longtemps et presque au début de ses études archéologiques. Le fondateur des « Annales » hésita toujours à la publier, probablement dans la crainte de paraître épouser l'opinion de son collaborateur et ami, quand il ne lui semblait pas possible d'expliquer avec certitude ces sculptures charmantes dont, jusqu'ici, les archéologues ont cherché en vain à deviner le sens exact. Cependant M. Didron aîné avait fini par prendre le parti de mettre au jour la version de feu Verneilh, à défaut d'une autre plus conforme à ses idées.

Aujourd'hui nous sommes heureux de faire connaître à nos lecteurs un travail consciencieux qui, s'il ne repose pas sur une base inébranlable et s'il a trop l'apparence d'un roman, a tout au moins le double mérite assez rare d'être intéressant et extrêmement ingénieux. Cette publication nous est une chose d'autant plus agréable que nous n'avons aucun scrupule personnel à la faire. Toutefois, nous n'entendons nullement accepter une responsabilité sans limite dans la cause portée devant les lecteurs des « Annales ». La thèse soutenue par M. de Verneilh a été vigou-

je l'écrivis il y a douze ans. Je vous la donne pour ce qu'elle vaut et dans l'espérance d'indiquer le but plutôt que de l'atteindre.

« Déjà un de nos meilleurs amis a annoncé au public archéologique l'explication dont il s'agit et, tout en prenant la peine de l'analyser assez longuement, il l'a condamnée sans la moindre hésitation; mais cela ne me déconcerte pas.

« Une espèce de stylobate », nous dit M. le baron de Guilhermy, dans son « excellente description de Notre-Dame de Paris[1], « encadre de chaque côté « quatre bas-reliefs, huit en tout, de l'exécution la plus habile et la plus soignée, « placés dans des quatre-feuilles historiés. Dans les angles extérieurs des quatre- « feuilles on voit encore de petits personnages, dont les uns courent, jouent « avec des animaux, se livrent à la dissipation, tandis que les autres, au « contraire, semblent absorbés par l'étude. Jusqu'à présent, le sens des bas- « reliefs a résisté non-seulement à nos propres recherches, mais à celles de « tous nos confrères en archéologie. Nous sommes persuadé que ces sculptures « représentent un sujet légendaire, un des nombreux miracles de la Vierge, dont « l'explication se rencontrera quelque jour par hasard. Nous avons reconnu « sans peine, à la porte du cloître, l'histoire de Théophile; on reconnaîtra plus « tard ici un autre prodige du même genre. En attendant, notre ami, M. Félix « de Verneilh, l'auteur de « l'Architecture byzantine en France », a écrit sur ce « sujet un ingénieux roman qui paraîtra prochainement, avec des planches, « dans les « Annales archéologiques ». M. de Verneilh trouve dans nos bas- « reliefs une suite des scènes de la vie tantôt régulière, tantôt turbulente et « désordonnée des écoliers du XIII[e] siècle. Dans les quatre bas-reliefs, à « gauche, les étudiants se pressent autour de leurs maîtres, dont ils écoutent « docilement les leçons; les professeurs, en habit ecclésiastique, sont assis gra- « vement dans leurs chaires; quelques auditeurs prennent des notes. On « remarque surtout un groupe charmant d'écoliers rangés en cercle autour

reusement combattue par ses meilleurs amis, tandis que son auteur la soutenait avec grande modestie, sinon avec mollesse. Et pourtant, l'explication de ces mystérieux bas-reliefs, telle qu'elle est donnée par le savant archéologue si regretté de tous, nous semble posséder le caractère d'une vraisemblance remarquable, surtout au point de vue de l'ensemble de la composition. Nous inclinons à croire que les huit médaillons dont il s'agit représentent des sujets purement civils, et l'interprétation, par feu Verneilh, de la scène du pilori fut la nôtre bien avant que nous eussions pris connaissance du manuscrit publié après tant de retard.

Mais les deux planches ci-jointes, représentant les bas-reliefs de gauche, aideront à éclairer la religion de nos lecteurs, que nous engageons à nous donner leur avis. S'il y a lieu, en admettant que notre appel soit entendu, nous ferons connaître les différentes manières de comprendre ces sculptures du portail de Saint-Étienne dans un des plus prochains numéros des « Annales archéologiques ». (*Note de M. E. Didron.*)

1. « Itinéraire archéologique de Paris », par M. F. DE GUILHERMY, publié en 1855, p. 87.

« d'un docteur jeune et spirituel. Une banderole, placée dans un des quatre-
« feuilles, donnait peut-être le mot de l'énigme; on n'y lit plus rien. A droite,
« il semble que la sculpture représente la répression d'un de ces tumultes trop
« fréquents alors dans le monde des grandes écoles. Des personnages, appelés
« devant la justice ecclésiastique, prêtent serment sur les saints livres; ceux
« qui les interrogent paraissent les avertir de la gravité de ce qu'ils font,
« d'autres écrivent les réponses. Ailleurs, des jeunes gens obligés peut-être de
« s'exiler de Paris font leurs adieux et se disposent à partir à cheval. Enfin,
« au dernier bas-relief, un personnage est exposé sur une échelle de Justice
« avec un écriteau sur la poitrine; deux archers veillent au pied de l'échelle,
« des spectateurs nombreux se tiennent sur la place ou regardent par les
« fenêtres des maisons voisines. Quelques lettres encore visibles sur l'écriteau
« du patient indiqueraient qu'il était puni pour avoir fait un faux serment.
« Le Père Du Breul (« Théâtre des antiquités de Paris », p. 49) raconte que
« Messieurs de Notre-Dame avaient une échelle de Justice qu'on voyait encore
« de son temps à l'entrée de l'église. On la transportait, quand il y avait lieu,
« au Parvis, devant le grand portail; elle se terminait par une petite plate-
« forme où le patient était agenouillé avec un écriteau contenant en deux
« mots son délit. Le bon Père Du Breul y vit une exposition vers le milieu du
« XVIe siècle. C'était une manière de pilori. Le coupable y demeurait « long-
« temps mocqué et injurié du peuple ». Les moines de Saint-Germain-des-
« Prés avaient en leur église une échelle semblable, dont le Père Du Breul
« regrette fort la destruction. C'était, dit-il, une belle remarque de la justice
« spirituelle et épiscopale de l'abbaye. »

« Je ne me dissimule point que le hasard peut, en effet, fournir un jour une autre interprétation fort différente de la mienne. Mais il me paraît impossible que l'on trouve jamais dans nos bas-reliefs l'étoffe d'une légende religieuse et surtout d'un miracle de la Vierge. M. de Guilhermy lui-même n'a pu les décrire autrement que je ne l'avais fait. Parfois il s'est associé, bien malgré lui, à mon interprétation, et il l'a fortifiée par d'importantes citations du Père Du Breul. Il n'avait eu aucune peine à reconnaître l'histoire de Théophile, sculptée à la porte du cloître, parce qu'elle est rapportée tout au long par la « légende dorée »; mais quand même elle serait demeurée inconnue, est-ce qu'on ne s'apercevrait pas d'abord qu'il s'agit d'un pacte avec le diable, et ensuite que ce pacte est annulé par l'intervention de la sainte Vierge? M. de Guilhermy a de l'imagination tout autant que moi et peut aussi se montrer ingénieux à l'occasion. Qu'il veuille bien essayer un peu de composer une légende religieuse avec les éléments si variés qui lui sont offerts par les

huit bas-reliefs de Notre-Dame. Il n'aura qu'à dire les choses en gros, en supprimant les détails et en laissant les noms en blanc.

« En attendant, je continuerai à dire que les bas-reliefs, groupés quatre à quatre, aux deux côtés du portail méridional de Notre-Dame, forment un épisode parfaitement étranger, en apparence, à toute l'iconographie religieuse de cette partie de la cathédrale. Consacré au premier martyr, comme l'était l'église secondaire qu'il avait fallu démolir pour l'agrandissement de Notre-Dame, le portail n'offre à son tympan que la vie, la mort et l'apothéose de saint Étienne. D'autres martyrs et des confesseurs remplissent les voussures. Au plus illustre de ces derniers, à saint Martin, le patron des Gaules, on a réservé une place plus éminente. Au sommet d'une grande ogive appliquée, on le voit partageant son manteau avec le pauvre d'Amiens. En regard, au côté gauche du portail, on a représenté, selon l'usage, le Christ portant le manteau du saint et adoré par deux anges. Or, qu'on lise la légende de saint Étienne ou celle de saint Martin, que l'on parcoure même la volumineuse série des miracles de la Vierge, et l'on n'y rencontrera rien qui se rapporte de près ou de loin à nos bas-reliefs. Point de représentation de la Vierge ou du Christ dans ces sculptures ; point de figure nimbée; point d'apparence d'une intervention surnaturelle; pas un trait enfin de cette physionomie caractéristique qui révèle sûrement une légende, alors même qu'on n'en connaît pas le texte. Au lieu de cela, un pilori qui n'a jamais été, que je sache, un instrument de martyre, puis des étudiants et des femmes qui sont continuellement en présence et accusent un sujet tout exceptionnel.

« Ce sujet serait, à mon avis, une de ces réformes des écoles, si fréquentes au Moyen-Age et si variées par leur objet.

« Écoutons un moment le satirique Rutebeuf pour nous remettre en mémoire les désordres des écoliers de son temps :

Li filz d'un povre païsant
Vanrra à Paris por apanre :
Quanques ces pères porra panrre
En un arpant ou. i j. de terre,
Por pris et por honeur conquerre,
Baillera trestout à son fil,
Et il en remaint à escil.
Quant il est à Paris venuz
Por faire à quoi il est tenuz
Et por mener honeste vie,
Si bestorne la prophétie.
Gaaing de soc et d'aréure
Nos convertit en arméure ;

Por chacune rue regarde
Où voie la bele musarde.
Partout regarde partout muze;
Ces argenz faut et sa robe uze.
Or est tout au recoumancier.
Ne fait or boen ci semoncier
En quaresme que hon doit faire
Choze qui à Dieu doie plaire.
En lieu de haires, haubers vestent,
Et boivent tant que il s'entestent.
Si font bien li troi ou li quatre
Quatre cens escoliers combattre
Et cesseir l'universitei [1].

« L'histoire est plus sévère encore que la satire pour les écoliers du XIIIe siècle. La chronique des évêques d'Auxerre leur reproche des rapts, des adultères, et les traite même de voleurs et de meurtriers, à propos d'une réforme opérée en 1223, par l'évêque Guillaume [2]. En 1218, l'official avait déjà excommunié non-seulement ceux qui s'étaient rendus coupables de ces divers méfaits, mais encore tous ceux qui, dans les sept jours, ne viendraient pas révéler à l'évêque ce qu'ils en savaient. En 1223, on eut recours à l'emprisonnement et à la peine de mort pour épurer l'université. En 1229, en 1251, en 1268 et sans doute bien d'autres fois, les écoles subirent encore des réformes pour des motifs moins graves. Celle de 1251 est surtout remarquable en ce qu'on s'y proposa de « séparer les écoliers en bons et en mauvais, de façon que l'université pût réclamer les premiers sans crainte de se tromper, s'ils étaient arrêtés, et abandonner les seconds [3].

« Mais arrivons à nos bas-reliefs.

« La première difficulté consiste naturellement à déterminer l'ordre dans lequel on doit les parcourir. Il faut, selon moi, pour chaque série, commencer par en bas et par le médaillon qui s'éloigne le plus du milieu du portail. C'est un ordre parfaitement symétrique et qui n'a rien de contraire aux habitudes des sculpteurs du Moyen-Age.

1. « Li diz de l'universitei de Paris »; — Œuvres de RUTEBEUF, publiées par M. A. JUBINAL, t. I, p. 155.

2. « Quorumdam scholarium sicariorum, qui, de nocte incedentes armati, raptus, adulteria committentes, et furta, et cœdes plerumque, vel flagitia, pacemque non solum scholarium et securitatem sed et civium ipsorum turbant, sic exterminavit de villa ut quosdam quasi hujus modi præcipuos sicariorum in carcerem præcipuum retruxerit, quosdam exterminavit, pacemque ac securitatem toti à talibus reddiderit civitati. » P. LABBOEI, « Bib. ms. libr. », t. I, p. 494.

3. Œuvres de RUTEBEUF, par A. JUBINAL, t. I, p. 440 et 441.

J. de Verneilh 1868

Gravé par Jules de Verneilh

... la photographie

BAS-RELIEFS DE L'UNIVERSITÉ

XIIIe SIÈCLE AU PORTAIL MÉRIDIONAL DE NOTRE DAME DE PARIS

Didron 13 rue St Dominique St G^main Paris

« Le premier bas-relief donc, à la gauche du portail, peint l'arrivée des écoliers à Paris. L'un d'eux, les éperons aux pieds, s'avance vers ses maîtres qui l'accueillent d'un geste bienveillant et protecteur. D'un côté sont les chevaux qu'un valet tient par la bride, de l'autre et parmi les spectateurs, une jeune femme menant son enfant par la main. Peut-être, ainsi que la suite pourrait le faire supposer, cette « belle musarde » est-elle attirée là par un tout autre sentiment que celui de la curiosité.

« Dans le second quatre-feuilles, nous sommes au milieu des écoles, en pleine rue du Fouarre, par exemple. A gauche, un écolier, le capuchon baissé et les yeux fixés sur son livre, étudie avec ardeur. Un de ses compagnons, plus jeune, se penche vers lui comme pour le consulter. Tous les autres sont distraits de leurs études par une folle femme aux riches vêtements et à la gracieuse cambrure. Deux d'entre eux lui font cortége et paraissent plaisanter avec elle. Un autre, les mains jointes, lui exprime sa passion sans vergogne. Un quatrième personnage va laisser son livre et se lever; il l'arrête du bras et lui parle amoureusement. Le sculpteur a ainsi exprimé les désordres des écoliers et a mis en opposition ceux qui restaient fidèles à leurs devoirs et ceux qui s'en laissaient détourner par des femmes. A mesure que j'avancerai dans ma description, ce contraste deviendra plus évident.

« Au troisième médaillon, certains ornements d'architecture indiquent l'intérieur d'une salle affectée à la justice ecclésiastique. Un personnage, qui participe du professeur et du prêtre, parle avec des gestes de menace aux écoliers rassemblés et leur fait prêter sur l'Évangile un serment solennel. Devant sa chaire le saint livre est ouvert sur un pupitre et deux des écoliers y appuient en même temps la main, pour indiquer que le serment est exigé de tous les assistants. Je pense que l'on fait ici jurer aux étudiants de renoncer aux liaisons dont on a peint les mauvais effets dans le bas-relief précédent. Je ne suppose pas que le même serment soit demandé aux concubines des clercs de l'université : ce serait par trop invraisemblable. Cependant il y a dans l'assistance une jeune femme qui prend un écolier par le bras et qui, peut-être, vient le tenter de nouveau. Dans tous les cas, ce serment singulier n'est pas parfaitement efficace, car quelques-uns de ceux qui l'ont prêté se laissent aussitôt entraîner dans les désordres qu'ils avaient juré d'éviter. Nous allons voir la punition de leur effronterie.

« Un pilori occupe le centre du quatrième médaillon. Un personnage dont la tête est nue, et qui n'a pour tout vêtement que la longue chemise des suppliciés, y est attaché. Je dois convenir que cette chemise descend assez bas pour ressembler à une robe et que les pectoraux sont accusés sous le tissu presque

aussi énergiquement que pourrait l'être, à cette chaste époque, la gorge d'une jeune fille. M. du Sommerard, qui a publié nos huit bas-reliefs sans essayer de les expliquer tous, croyait qu'il s'agissait en effet d'une fille-femme. Mais il n'était pas raisonnable, ce me semble, de ménager à ce point l'amour-propre des principaux auteurs du délit, de ceux dont la moralité importait seule au clergé de Notre-Dame et auxquels on voulait faire une durable leçon ; d'ailleurs le patient n'est nullement coiffé comme une femme, et ses cheveux, au contraire, sont coupés comme ceux d'un homme. C'est donc bien un écolier qui est ainsi attaché au pilori. Au-dessous se trouvent un officier de justice et un soldat, le greffier et le gendarme du temps. Le premier tient en main une baguette, insigne de sa dignité ; l'autre s'appuie sur le pommeau de son épée. Sur les côtés se presse la foule toujours avide des spectacles de ce genre. Pendant que l'un des coupables reçoit sa punition « en eschiele », comme on disait alors, sa complice la reçoit aussi, mais en famille : par la fenêtre de sa maison, on la voit frappée à grands coups de bâton. Pour plus de clarté, un écriteau attaché sur la poitrine de l'écolier porte ces lettres, parfaitement conservées et parfaitement lisibles, depuis qu'elles ne sont plus voilées par une poussière séculaire :

P. FA
VS. S

« Pour faus serment[1]. » Joinville nous apprend qu'en ce temps-là on mettait réellement au pilori pour un délit assez analogue, au moins de nom. Un orfévre de Cézaire, coupable de « vilains serremens », fut mis, par ordre de saint Louis, « en l'eschiele en braie et en chemise, les boyaux et la fressure d'un porc entour le col et si grand foison que elles lui avenoient jusqu'au nez[2] ».

« Le faux serment est pour nous celui que l'on prête sur une allégation fausse. Ici, l'écolier est mis au pilori pour avoir promis par serment une chose, ainsi que nous l'avons vu précédemment, et pour avoir manqué à sa promesse solennelle, pour avoir « faussé » son serment. Le serment préventif n'est guère de mode aujourd'hui et n'a plus de sanction ; mais cela ne prouve en aucune façon qu'il n'en fût pas différemment au Moyen-Age. Toujours

1. « Pourquoi un seul mot sur trois est-il en toutes lettres et encadré par deux points bien visibles? C'est évidemment à cause de l'extrême exiguïté de l'écriteau. On remarquera, du reste, que c'est le plus essentiel pour le sens. »

2. Du Sommerard, « Les Arts au Moyen-Age », t. I, p. 154.

était-il assez connu pour être sans cesse invoqué dans le bavardage des charlatans[1].

« En dehors des quatre-feuilles, sont des figures de maîtres et d'écoliers qui commentent l'action principale et la généralisent. D'un côté, le maître est représenté assis, un livre sur les genoux et adressant ses leçons à un écolier qui se tient debout devant lui et écoute attentivement. Du côté opposé, l'écolier, au contraire, tourne le dos à son maître, qui fait de vains efforts pour le retenir. Ce contraste, que j'ai déjà fait remarquer plus haut, est nettement exprimé dans deux bas-reliefs. Dans celui du pilori, la place qu'il devrait occuper est remplie par des personnages qui se rattachent d'une façon plus directe à l'action. Dans le quatrième, enfin, on voit bien le bon écolier, mais du côté opposé on saisit mal l'intention du sculpteur. Celui que j'appelle le mauvais écolier se tient debout devant une figurine dont la tête a été cassée, il met la main dans son escarcelle, et l'on ne comprend pas au juste comment il fait, en cela, un acte désagréable à ses maîtres.

« Bien qu'un seul écolier ait paru violer son serment et qu'un seul soit pilorié, ces commentaires me portent à croire qu'il s'agit, non de l'histoire d'un seul, qui ne mériterait pas tant d'importance, mais d'une histoire collective. D'ailleurs, partout où cela a été possible, la composition a pris ce caractère.

« Ainsi, nous aurions vu : 1° l'arrivée des écoliers; 2° la peinture de leurs désordres; 3° le serment qu'on leur fait faire d'y renoncer; 4° la punition de ceux qui ont manqué à ce serment solennel. Voilà pour les mauvais écoliers.

« En passant de l'autre côté du portail, nous allons faire connaissance avec les bons, car tous n'avaient pas failli; d'autres, et c'était le plus grand nombre, il faut le croire, étaient demeurés purs. En perpétuant la honte des premiers, il était trop juste de glorifier les seconds. De même, on mettait toujours en regard les vices et les vertus, les vierges sages et les vierges folles, le bien et le mal.

« Au premier bas-relief de la seconde série, un écolier, au nom de tous ses condisciples, donne l'exemple du travail le plus opiniâtre. Assis dans une sorte de stalle qui figure, je m'imagine, l'intérieur d'une école, ce jeune élève étudie

1. « Ma dame si me dist et me commande que, en queilque leu que je venisse, que je déisse aucune choze si que cil qui fussent entour moi i prissent boen essample, et por ce qu'ele me fist jureir seur sainz quant je me departi de li, je vos apanrai à garir dou mal des vers se volez oïr. — Voleiz oïr?

« Quant je parti de monseignor mon maistre qui cest mestier m'aprist, si me fist jureir sor sainz que je ne la mosterroie devant ce que je l'auroie conjurée. » — Voyez les différents « Diz de l'Erberie », dans les œuvres complètes de Rutebeuf, t. I, p. 256 et 473.

avec ardeur. Peut-être n'est-il pas aussi jeune qu'il paraît l'être, et sa petite taille est-elle due à l'encadrement sculpté qui l'entoure? Autour de lui, s'empresse une nombreuse assistance qui, à la vue de tant d'application, témoigne assez niaisement son étonnement et son admiration. Un peu plus loin, se tient une femme, une mère peut-être, qui n'ose s'approcher et que pousse doucement du bras un personnage d'un âge mûr, en qui l'on croirait reconnaître un professeur, à sa taille imposante et à son air de gravité.

« Sur le second quatre-feuilles, deux groupes distincts s'offrent aux regards. A gauche, un jeune homme embrasse un vieillard à longue barbe et à tête chauve; ce qui serait une manière comme une autre de caractériser la tendre affection que de bons écoliers doivent conserver à leurs vieux parents. A droite, un autre adolescent fouille dans sa bourse pour donner l'aumône à un mendiant que l'on voit assis près de lui, dans une piteuse attitude. Ici, l'allusion est d'autant plus claire que les écoles passaient réellement pour très-charitables. Je ne sais trop où chercher les textes anciens qui ont laissé ce souvenir dans mon esprit; mais Rutebeuf, lorsqu'il tonne contre l'avarice et la dureté de cœur des clercs, fait certainement une exception en faveur de ceux de l'université.

« Au troisième bas-relief, des rouleaux de parchemin, tenus dans la main des assistants ou appliqués à la muraille, indiquent l'intérieur d'une école. Un professeur est en chaire, garanti par une rampe en fer et parle avec une extrême chaleur. Nous ignorerons longtemps quel est le sujet de cette conférence, mais il devait être bien intéressant, si l'on en juge par l'agitation de tout l'auditoire. Deux jeunes gens engagent même, dans un coin, une discussion particulière, et à grand renfort de gestes.

« Au quatrième et dernier médaillon, nous voyons encore un savant docteur en chaire, mais il règne dans l'assemblée un ton plus calme et plus solennel. Le professeur trône sur une estrade élevée, ayant à ses côtés deux élèves favoris. Au-dessous, la foule attentive se presse contre l'hémicycle qui protége encore nos modernes professeurs du Collége de France et de la Sorbonne. C'est la plus haute expression du pouvoir des maîtres, de l'application et de la docilité des écoliers.

« On conviendra que toute cette seconde série peut vraiment passer pour la contre-partie de la première. Cette intention ressort clairement surtout de l'attitude et de l'expression des figurines accessoires. Au-dessus de chaque quatre-feuilles, d'un côté comme précédemment, un écolier qui écoute attentivement les leçons de son professeur; en regard, un écolier assis et lisant qui repousse de la main et même du pied une jeune fille qui lui adresse des

provocations fort pressantes. Ces femmes n'ont pas, il est vrai, la couronne qui caractérise les femmes du monde, mais leur geste ne laisse aucun doute sur leur condition. Ce motif, reproduit quatre fois et symétriquement, supplée à ce que l'ensemble pourrait avoir d'obscur. De bonnes mœurs, en effet, de bons sentiments, de bonnes œuvres et, par-dessus tout, de l'assiduité aux cours, que peut-on demander de plus à des écoliers modèles?

« Pour donner une explication à tout, on ajouterait que, dans les encadrements inférieurs des quatre-feuilles, on a peut-être voulu exprimer, par ces enfants luttant contre des monstres affreux, la lutte continuelle des hommes contre les vices. Cette allégorie conviendrait au sujet principal et serait assez dans les habitudes d'esprit du Moyen-Age. Du reste, on y verra de simples arabesques sans que mon système en souffre le moins du monde.

« Maintenant, qu'y aurait-il de vraiment historique dans nos bas-reliefs, ou, en d'autres termes, qu'ajouteraient-ils à l'histoire authentique des écoles parisiennes? En quelques mots, le voici : Une réforme de plus aurait eu lieu dans l'université, réforme qui n'aurait porté que sur les mœurs des écoliers. Pour l'effectuer, on aurait exigé des plus mauvais sujets le serment solennel, sur l'Évangile, de renoncer à des liaisons funestes, et la violation de ce serment aurait été punie du pilori. Voilà tout, le reste serait de l'amplification, de la mise en scène. C'est déjà bien assez comme cela et je conçois sans peine qu'on refuse d'en admettre autant sur la seule autorité de quelques bas-reliefs que chacun peut interpréter à sa fantaisie ou ne pas interpréter du tout. Cependant l'histoire écrite offre parfois des faits au moins aussi étranges et, sans aller bien loin, je citerai pour exemple cette distinction officielle des écoliers en bons et en mauvais, que certes nous n'aurions pas volontiers soupçonnée.

« Quoi qu'il en soit, on était alors sous le règne de saint Louis[1]; ce qui rend plus concevable une réforme de mœurs, surtout parmi des jeunes gens destinés presque tous à l'état ecclésiastique. C'était vers 1257, et le portail méridional de Notre-Dame se construisait. Le clergé de la cathédrale, dont les écoles relevaient directement, comme on sait, y voulut faire sculpter une leçon à l'usage de l'université. N'eut-il pas tort de se donner cette satisfaction? Le sujet n'était-il pas trop épineux pour un portail de cathédrale? C'est une question que je n'ose trancher, tant les convenances me paraissent varier selon les temps. M. de Guilhermy a trouvé au portail de l'église primatiale

1. « Le commun peuple », dit quelque part Joinville, « se prist aux foles femmes dont il avint que le roi donna congié a tout plein de ses gens quant nous revenimes de prison. » Du Sommerard, t. I, p. 154.

de Lyon une représentation du « Lai d'Aristote » qui avait certainement les mêmes inconvénients et une signification morale très-analogue. Bref, le sujet fut choisi malgré la difficulté de le figurer d'une manière complétement décente, malgré la difficulté non moins grande de le rendre sur la pierre. Peut-être, ainsi que cela a eu lieu de l'autre côté de l'église, pour la légende de Théophile, peut-être, dis-je, le peintre chargé d'enluminer le portail Saint-Étienne vint-il en aide au sculpteur par une inscription peinte qui aurait trouvé facilement sa place au-dessous des bas-reliefs. Il n'y a aucun moyen de le vérifier. Au reste, le sens général de la composition dut paraître fort clair à messieurs les étudiants. Les bas-reliefs étaient sculptés très-près du sol, en face de leur montagne Sainte-Geneviève, et les jeunes gens des écoles « bons et mauvais » pouvaient s'y reconnaître facilement, surtout dans la scène du serment et dans celle du pilori, dont une inscription gravée leur facilitait encore l'intelligence.

« Pour nous, si nous ne parvenons pas, tôt ou tard, à lire couramment ces bas-reliefs — et ce serait bien dommage, car la jeunesse du quartier latin les méditerait encore avec fruit — n'en accusons pas du moins le talent du sculpteur. Jamais, je ne crains pas de le dire, on n'en a montré davantage; jamais sujet aussi compliqué, aussi embarrassant, n'a été traité avec plus d'adresse, plus de verve et plus de grâce. Jean de Chelles, le maître de l'œuvre, savait bien choisir ses tailleurs d'images. Comme cet encadrement de quatre-feuilles, indispensable à l'effet général, a peu gêné l'artiste, comme il en a tiré parti! Comme il a évité toute confusion dans cette foule où l'on compterait, sur quelques mètres carrés, une centaine de personnages! On peut reprendre, çà et là, quelques gestes un peu gauches, et encore d'une gaucherie qui ne déplaît pas toujours; mais quelle élégance de types, quelle justesse d'expression, quel naturel, quelle correction même! Composition et exécution, tout me semble admirable et, grâce aux gravures mises sous les yeux du lecteur, j'espère qu'en ce point au moins on partagera mon avis.

« F. DE VERNEILH »

L'ICONOGRAPHIE ESPAGNOLE[1]

Bien que toutes les planches de l'« Iconographie espagnole » n'aient point été exécutées d'après des effigies tumulaires, comme il y en a beaucoup qui sont empruntées aux monuments de cet ordre, nous croyons devoir indiquer tout d'abord ce que le livre de M. V. Carderera nous révèle sur ce que nous appellerons l'art sépulcral en Espagne.

Toutes les effigies publiées sont des reliefs, et nous n'y voyons aucune de ces pierres ciselées en creux qui sont si fréquentes en France et en Angleterre, soit que les personnages dont M. V. Carderera s'est occupé fussent de trop haut rang pour qu'on se soit jadis contenté d'une si piètre décoration, pour désigner leur tombe, soit que des monuments de cette espèce n'existent pas en Espagne.

Les statues funéraires sont toujours couchées sur la tombe jusqu'au XVIe siècle ; mais, tandis qu'en France presque toutes joignent les mains comme pour une éternelle prière, nous n'en trouvons qu'une dans l' « Iconographie espagnole » qui soit dans cette position. Nous ne parlons pas, bien entendu, des statues agenouillées du XVIe siècle. Et, à ce propos, nous ferons remarquer que, parmi ces dernières, il en est une, celle de don Pedro II de Castille, que l'auteur attribue à l'année 1446, ou environ, et qui nous semble offrir dans tout son ensemble la physionomie d'une époque postérieure d'un siècle pour le moins. Cette effigie, d'ailleurs, a changé si souvent de place dans le couvent de Saint-Dominique de Madrid, qu'il est possible que l'on ait perdu la trace du monument primitif, ou qu'à celui-là on en ait substitué un autre.

La plupart des effigies se présentent avec les bras croisés naturellement sur le ventre, les mains ouvertes. Quelquefois celles-ci, quand il s'agit de guerriers, sont placées par-dessus l'épée en son fourreau autour duquel le bau-

1. Voir « Annales Archéologiques », vol. XXVI, 1re livr., p. 47.

drier s'enroule en spirale. Parfois aussi, les deux mains maintiennent l'épée nue posée sur le corps, la poignée en haut. Il y a quelques exceptions à cette règle, car plusieurs statues tiennent de la main droite soit le sceptre, soit l'épée nue et dressée, tandis que la gauche est soutenue par le cordon qui maintient le manteau sur la poitrine, attitude ordinaire dans la statuaire française au XIIIe siècle. D'autres ont été représentées le faucon au poing.

Les femmes, au lieu de l'épée, tiennent leur livre de prières, surtout au XIVe siècle, mais sont le plus souvent représentées avec les deux bras croisés sur le corps.

Enfin, quelle que soit la position des mains, la statue n'est point dans l'attitude de la prière.

Les jambes sont naturellement allongées. Nous ne voyons qu'une seule exception, c'est dans l'effigie d'un caractère moresque si prononcé dont nous avons déjà parlé et qui représente l'infant don Philippe (+ 1274). Celle-là se montre avec le faucon sur le poing recouvert d'un gantelet, et l'épée haute. M. V. Carderera cite trois autres effigies avec les jambes croisées, une seule appartient à un personnage qui fit réellement le voyage de Jérusalem.

Les archéologues anglais ont disserté sur la question de savoir si les jambes croisées des statues funéraires des guerriers étaient un indice que le personnage représenté avait été à la croisade. Nous ne croyons pas qu'ils soient arrivés à des conclusions bien formelles sur ce point, et que l'exemple tiré de l' « Iconographie espagnole » puisse être d'un grand secours pour trancher le différend. Car s'il est vrai que l'infant don Philippe de Castille ne vit point la Terre-Sainte, il avait du moins fait vœu d'y aller.

Comme en France et en Angleterre, les effigies funéraires semblent reposer, la tête sur un coussin, parfois soutenu au XVe siècle par de petits anges, et les pieds posés sur un animal, chien, lion ou singe.

Charles-Quint voulut régler les attitudes à donner à ces effigies funéraires, mais son ordonnance, au cas où elle aurait été appliquée, ne peut avoir eu d'effet que pour le XVIe siècle. Néanmoins, nous croyons nécessaire d'en reproduire les passages transcrits par M. V. Carderera, à titre de renseignement :

« Ordonnances de l'Empereur Charl-es-leGrand, concernant la manière dont les nobles doivent être représentés armés sur leurs tombeaux selon les titres et selon les services qu'ils ont rendus pendant leur vie; elles disent ce qui suit :

« Si quelque personnage a, de son vivant, accompli quelque fait d'armes, ou combat en champ clos d'où il soit sorti avec honneur, il sera représenté

armé de pied en cap, le casque sur la tête et la visière levée, les mains jointes : il aura entre ses mains ou ses bras..... ce qui vaut mieux..., avec l'épée au côté, et les éperons mis : ceux-ci seront d'or s'il est armé chevalier, et, dans le cas contraire, il n'en aura pas.

« Si, par hasard, il n'est pas sorti avec gloire de la lice, il aura la visière baissée, et le casque sera placé près de lui.

« S'il ne s'était point distingué dans le tournoi, mais qu'il fût mort sur le champ de bataille en contribuant à la victoire, il sera représenté armé de pied en cap, la visière baissée, l'épée nue à la main, la pointe en haut, portant un écu à la main gauche; si, par hasard, il avait été tué par la partie vaincue, il sera représenté armé de pied en cap, l'épée dans le fourreau et la visière levée, les mains jointes, les éperons mis dans l'ordre ci-dessus. Dans le cas où il serait pris dans la mêlée ou qu'il vînt à mourir sur le champ de bataille, ou bien qu'il succombât en prison avant d'être délivré, il serait représenté comme le personnage de l'article précédent, mais sans éperons ni épée dans le fourreau, c'est-à-dire avec le fourreau seul.

« Toutes ces statues peuvent être revêtues de leur cotte d'armes, si les personnes qu'elles représentent s'étaient trouvées dans une bataille rangée, ou auraient assisté en personne un prince qui l'aurait eu à sa solde : on ne peut le représenter d'autre manière, à moins qu'il ne fût roi, prince, duc, marquis, comte, ou baron.

« Tout homme, tel noble qu'il soit, ne peut être représenté avec la susdite cotte d'armes, à moins d'être, comme on a déjà dit, dans une église ou chapelle dont il est le seigneur et propriétaire, quoiqu'il ait acheté cette terre ou seigneurie; mais ses successeurs pourront jouir du même droit.

« Si quelque personne a été à la guerre en qualité d'homme d'armes, il pourra se faire représenter armé, sans cotte d'armes et sans casque.

« Si, par hasard, un personnage embrassait l'état religieux, il sera représenté avec l'habit de son ordre, et son écu aux pieds.

« Si quelques dames nobles venaient visiter leurs maris dans un camp, établi devant une ville ou une place forte; si elles y accouchaient, et que l'enfant vînt à mourir, la statue sera représentée armée et revêtue de la cotte d'armes, les mains jointes, la tête nue et reposant sur son armet, et... à côté.

« Aucun seigneur ne devra avoir la cotte d'armes à franges, à moins d'être baron; si ces armes étaient brodées en forme de franges extérieures, si ce seigneur les portait brodées, et que ces broderies fussent sans franges, elles seraient de la même couleur que le champ de l'écu. »

Comme M. V. Carderera s'est le plus souvent contenté de dessiner la sta-

tue seule, il nous est très-difficile de dire quelle était la forme du massif sur lequel elle reposait, et quels ornements l'accompagnaient.

Souvent, soit d'après les planches, soit d'après le texte, nous voyons qu'au XIIe et au XIIIe siècle deux colonnes posant sur une plinthe et soutenant un arc que surmonte un motif d'architecture encadrent la figure. Quant au massif sur lequel celle-ci repose, il est parfois orné de cercles lobés, parfois de bas-reliefs placés sous des arcatures et retraçant la mort et la cérémonie funèbre du personnage enfermé dans le tombeau.

Ainsi, don Sanche III, de Castille (+ 1158), s'est fait représenter sur le sarcophage de Blanche de Navarre, sa femme, soutenu près de son lit funèbre par deux seigneurs de sa cour. Sur un autre côté, des femmes, les cheveux épars, se livrent à la douleur.

Sur les flancs de l'urne funéraire de Diego Lopez de Haro (+ 1214) sont représentés les moines qui viennent de le déposer au tombeau en présence des hommes et des femmes, qui semblent s'arracher les cheveux, ou déchirer leurs vêtements.

Sur le tombeau de don Felipe Boil (+ 1384) nous voyons quelques épisodes du convoi funèbre : des hommes vêtus de larges robes à grandes manches et à capuchon, comme celles des statuettes des tombeaux du duc de Berry, à Bourges, et des ducs de Bourgogne, à Dijon. L'un d'eux, à cheval, porte au bras l'écu renversé du défunt. Les femmes sont enveloppées de la guimpe et du grand voile des religieuses.

M. V. Carderera s'est parfois departi de son programme qui lui imposait de ne publier que des effigies, pour donner la représentation de tombes remarquables seulement par la forme ou par les ornements. Nous allons noter ces heureuses exceptions.

Ce sont d'abord deux sarcophages du XIIe siècle, dans l'ancien monastère de Montearagon qui contenaient, l'un les restes d'Alphonse le Batailleur, roi d'Aragon et de Navarre (+ 1134) ; l'autre ceux d'une infante. Leur cuve est décorée d'arcatures très-saillantes, lesquelles reposent sur des colonnes à chapiteaux lisses qui en semblent indépendantes. Les couvercles sont en toit plat. Le second seul est orné de bâtons rompus et de ces galons enlacés qui caractérisent en France les monuments de la fin du XIe siècle.

Viennent ensuite deux autres sarcophages du XIIIe siècle, passant tous deux pour avoir contenu la dépouille d'Alphonse le Sage (+ 1284). Chacun est composé d'une auge rectangulaire portée sur des lions accroupis et fermée par un couvercle en toit plat. Des arcs en plein cintre, portés sur colonnes et abritant chacun un écu d'armoiries suspendu, décorent le cou-

vercle et la cuve du premier. Des écus sous des arcs trilobés portés sur colonnes ornent également la cuve du second, dont le couvercle porte des rinceaux de feuillages encadrant une croix. Le style de ces deux tombeaux est en arrière de ce qu'était l'ornementation en France, à la même époque, en admettant qu'ils aient été destinés à un personnage mort à la fin du XIIIe siècle.

Deux autres tombeaux d'une forme encore plus rudimentaire sont publiés par M. V. Carderera. L'un passe pour avoir contenu les corps de D. Alonzo VII, roi d'Aragon (+ 1134) et de son fils D. Sanche III (+ 1158), qui auraient été transportés plus tard du monastère de las Huelgas de Burgos dans la cathédrale de Tolède. L'autre est celui de dona Bianca de Portugal (+ 1321).

L'auteur de l' « Iconographie espagnole » les croit tous deux de même date; en tous cas ils sont tous deux une preuve évidente de l'influence exercée par l'art moresque sur l'art chrétien. L'un et l'autre sont couverts d'un réseau de moulures formant des compartiments de formes géométriques encadrant des armoiries, imitation des entrelacs qui décorent les plafonds de l'Alhambra.

Nous rentrons dans l'art plus exclusivement chrétien avec les tombeaux de don Pedro III, roi d'Aragon (+ 1285) et de Jaime II son fils (+ 1327).

Le premier se compose d'une cuve balnéaire antique de porphyre rapportée de Sicile, à ce que dit le chroniqueur espagnol Roger de Lauria.

L'urne repose sur des lions et a pour couvercle un édicule, espèce de châsse en pierre ornée d'arcades sous des frontons à crochets, séparées par des piliers à pinacles, abritant chacune une figure d'apôtre. Un petit clocher s'élève au milieu du toit. Ce tombeau est recouvert par un baldaquin de pierre, formé de quatre grands arcs ogives portant aux angles sur des faisceaux de colonnettes que surmontent des pinacles. Des voûtes relient ces arcs. Ceux-ci sont garnis d'un réseau dont les subdivisions reposent sur des colonnettes, de sorte qu'ils ont le même aspect que nos grandes fenêtres du XIVe siècle. C'est à ce siècle qu'appartient, effectivement, toute cette architecture, et il est probable que l'exécution n'en est que de peu antérieure à celle du tombeau que Jaime II se fit élever à lui-même à partir de 1312.

C'est de cette année que date, en effet, le mandement fait par ce roi à Beltran de Richer, de Barcelone, architecte du palais de cette ville, de se rendre, en compagnie de Pedro de Penna-Fracta, alcade du château de Lérida, dans le monastère des Saintes-Croix, pour y examiner le tombeau de son père, et en prendre la forme et les mesures, voulant qu'on lui construise dans le

même monastère une tombe semblable [1]. Il ordonne de remettre à son architecte les sommes nécessaires à l'œuvre. Le tombeau précédent avait coûté vingt mille sous d'or que le monastère avait avancés et dont on le remboursa par le don d'un domaine.

Le tombeau de Jaime est de marbre clair veiné, tiré de carrières près de Gerone, mais, comme on doit s'y attendre, il ressemble aussi peu que possible, dans les détails, à celui qui avait dû servir de modèle.

Le baldaquin offre bien à peu près les mêmes dispositions générales, mais le sarcophage est tout différent. Il se compose d'un soubassement qui est de niveau avec celui des pilastres du baldaquin, sur lequel repose un massif qui s'appuie à ces mêmes piliers, lequel semble complétement à jour, étant percé d'arcades à réseau en style du XIV[e] siècle. Un toit à double pente recouvre le tout, portant sur chacune de ses faces une statue couchée : d'un côté celle du roi, de l'autre celle de dona Blanca la reine. Une pyramide s'élève du milieu du faîte, et monte jusqu'à la voûte du baldaquin.

Nous ne pouvons malheureusement pas dire grand'chose de précis sur l'architecture comparée des deux tombeaux, parce que l' « Iconographie espagnole » ne donne aucuns profils, et parce que certaines formes sont certainement altérées dans les lithographies que nous avons sous les yeux [2].

On connaît le nom du peintre qui décora ce tombeau, ainsi que celui qui lui servit de modèle. Il se nommait André de la Torre, de Lérida.

1. Les documents concernant les arts, surtout en ces époques, sont trop précieux pour que nous ne publions point celui-ci d'après le texte qu'en donne M. V. Carderera :

Jacobus, etc... Fidelimo Bertrando Riquerii civi Barchinonæ et magistro operis palatii nostri civitatis ejusdem... ordinare quod in monasterio sanctorum Crucum fiat et construatur quodam sepulchrum seu tumba simile illi in quo sepultum est corpus Illustrissimi Dominus regis Petri claræ memoriæ Patris nostri, et providimus quod vos una cum Petro de Pennafracta tenentem castrum nostrum civitatis Illerdæ intersitis personaliter in monasterio supradicto XV die præsentis mensis septembris, ut ambo in simul inspecto dicto sepulchro recipiatis mensuras et formas ejusdem. Quare vobis dicimus et mandamus expresse quatenus in dicto monasterio die præfixa infalibiliter intersitis et cum ibi fueritis vos, una cum dicto Petro qui super hoc scribimus, recipiatis mensuras et formas prædictas : quibus receptis dimisso prædicto Petro qui ad dictam civitatem Illerdæ continuo redibit, vos accedatis cum dictis mensuris et formis ad fidelem thesaurarium nostrum Petrum Marti qui vobis tradebit peccuniam ad emendis lapidibus apud Gerundam et alliis necesariis opere supradicto. Qua peccunia recepta exe... in dicto opere procedatis. Et hoc aliquatenus non mutetis. Datum Gerundæ kalendas septembris anno Domini Millesimo ccc° xii. — B. de Aversone, mandato Regis.

2. Ainsi les moulures du réseau qui remplit les arcades des baldaquins sont tangentes extérieurement au lieu de l'être intérieurement, si l'on peut ainsi dire, c'est-à-dire naissant les unes des autres, suivant une pratique constante en France et en Angleterre pendant toute la durée de la période ogivale.

Après ces deux tombes dont nous ne connaissons d'analogues en France que dans l'ancien comtat Venaissin, nous ne trouvons plus guère à citer que celle de Lope de Luna, archevêque de Saragosse de 1352 à 1382.

L'effigie du prélat est couchée sur un massif décoré d'arcatures sous frontons aigus, qui abritent des pleureurs ayant une grande analogie avec ceux du tombeau de Jean-sans-Peur, aujourd'hui conservé dans le musée de Dijon.

Les parois de l'arc surbaissé sous lequel le tombeau est abrité sont décorées d'une frise, abritée sous un dais continu, qui représente les funérailles de l'archevêque.

M. V. Carderera, qui estime cette œuvre comme l'une des plus parfaites que le XIV[e] siècle ait léguées à l'Espagne, remarque comme nous les analogies qui existent entre ce tombeau et ceux des ducs de Bourgogne, et ne s'en étonne point en considérant que c'est à un artiste né en Aragon qu'en 1444 furent soldées les dépenses de l'exécution du mausolée de Jean-sans-Peur.

Maintenant, ce Juan de la Huerta importa-t-il en Bourgogne l'art espagnol qui florissait dans la capitale de la Catalogne avant que d'apparaître à Dijon? Il en serait ainsi si l'épitaphe, relativement moderne, qu'on lit au-dessus du tombeau de l'archevêque don Lope de Luna dit vrai en affirmant que ce prélat fit exécuter lui-même sa tombe avant que de mourir, en 1382. Cette tombe serait alors de soixante ans environ antérieure à celle de Jean-sans-Peur, et de vingt-deux ans pour le moins à celle de Philippe-le-Hardi, exécutée par Claux Sluter. Cela est difficile à admettre, bien que nous ne puissions nous prononcer avec certitude en l'absence de profils et de détails exécutés avec toute la rigueur nécessaire dans ces questions archéologiques, où la forme a une importance presque exclusive.

Ce tombeau est le dernier que M. V. Carderera nous montre en son entier.

Il nous faut maintenant indiquer ce que l'iconographie espagnole nous donne de renseignements sur le costume du Moyen-Age : costume d'apparat, le plus souvent, des princes et des princesses, et sur le harnachement militaire.

La plus ancienne image est celle de Ferdinand-le-Grand, roi de Léon (+ 1065), d'après un bas-relief d'argent de la châsse de saint Isidore de Léon, construite par ses ordres.

Ce roi, comme Guillaume-le-Conquérant sur la broderie de la reine

Mathilde, monument presque contemporain, est vêtu d'une tunique courte, serrant le corps, à manches étroites; de chausses et de bas de chausses entourés de bandelettes croisées. Des bottines fendues latéralement sont à ses pieds et un manteau court est agrafé par une fibule sur son épaule droite. Il porte toute sa barbe et des cheveux coupés en rond au-dessus des oreilles.

Un demi-siècle plus tard, don Sanche III (+ 1158) s'est fait représenter sur le tombeau de dona Blanca sa femme, pleurant celle-ci, soutenu par deux seigneurs. Il est coiffé d'une couronne cannelée, assez semblable d'aspect à la toque d'un juge, et vêtu d'une robe longue, juste sur la poitrine et ouverte au-dessous de la ceinture formée d'un ruban à deux bouts flottants. Cette robe est fendue sur la poitrine pour le passage de la tête, et garnie d'orfrois. Un manteau est posé sur ses deux épaules, retenu sur la poitrine par une lanière que nous verrons plus tard acquérir une longueur considérable.

L'effigie de D. Diego Martinez de Villamajor (+ 1176) est remarquable par la longueur des cheveux du personnage, qui porte en outre toute sa barbe. D. Martinez est vêtu d'une ample et longue robe, maintenue à la ceinture par un baudrier où est suspendue l'épée. Des éperons sont chaussés par-dessus des bottines pointues. Un long manteau recouvre les deux épaules.

Sans croire que la statue royale qui décore l'ancienne mosquée, aujourd'hui cathédrale de Tolède, est, comme le pense M. V. Carderera, celle de D. Henrique I (+ 1246), nous remarquerons un détail de costume dans cette œuvre qui offre bien franchement la physionomie de notre XIIIe siècle.

Le personnage, quel qu'il soit, roi de Juda ou roi de Castille, porte une robe de dessus, sans manches, mais percée latéralement de deux larges ouvertures pour le passage des bras, surcot qui semble en France surtout être réservé aux femmes. Par-dessous il est vêtu d'une autre robe à manches justes, mais M. V. Carderera fait observer un détail qui est peu appréciable sur la lithographie, c'est qu'un corset ouaté et piqué, placé entre les deux, protége le corps.

Le surcot se retrouve à des statues royales placées dans le cloître de la cathédrale de Burgos, auxquelles l'auteur donne les noms de Ferdinand III (+ 1252) et d'Alonzo de Molina, son frère.

Chacun de ces personnages tient un anneau de la main droite, particularité que nous ne croyons pas que l'on ait jamais signalée en France, dont la signification nous échappe d'ailleurs.

Dans toutes ces statues du XIIIe siècle un ample manteau, parfois retenu sur la poitrine par un cordon, est drapé autour du corps.

Celle attribuée à Alphonse-le-Sage, qui est de la même provenance, se distingue par quatre gros boutons, d'orfévrerie sans doute, qui ferment la robe ou le surcot sur la poitrine.

Les couronnes fleuronnées sont d'ailleurs les mêmes qu'en France, ainsi que les autres parties du costume ou des orfrois.

Nous arrivons maintenant à l'effigie tumulaire de l'infant de Castille D. Philippe (+ 1274), si remarquable par l'influence moresque que nous y avons déjà signalée. Mais M. V. Carderera, qui a vu le monument, pas plus que nous qui n'en connaissons que l'image, n'a pu rien débrouiller à l'ensemble de bandes armoriées qui, tombant à triple rang sur la poitrine, entourent la taille et bordent la robe ainsi que le manteau.

La couronne est un simple bandeau échiqueté, de Castille et d'Allemagne, qui offre une lointaine ressemblance de forme avec les couronnes de Guarrazar.

L'effigie de D. Diego Lopez de Salcedo (+ 1274) offre les mêmes détails de costume que les statues dont nous avons parlé plus haut : robe à manches justes, surcot, manteau sur les deux épaules retenu par un long ruban; mais, de plus, le personnage qui porte longues moustaches et royale est coiffé sur ses cheveux tombants d'un bonnet presque cylindrique brodé d'armoiries, qui ne nous semble point une coiffure militaire, bien que le personnage soit accompagné de son épée et chaussé de ses éperons.

Il nous faut franchir un siècle pour trouver un autre costume civil, la mode du harnais militaire semblant avoir prévalu pendant cette période. C'est l'effigie de D. Felipe Boil (+ 1384), couchée sur son tombeau dans l'église des dominicains de Valence, qui nous le donne, et encore ce costume est-il religieux, peut-être. Il se compose d'une longue robe par-dessous un ample manteau que M. V. Carderera appelle « garnacha » et d'un camail à capuchon recouvrant la tête et les épaules, auquel il donne le nom de « capiron ».

Quelques figures du bas-relief qui entoure le sarcophage nous rappellent les pleureurs des tombeaux du duc de Berry et des ducs de Bourgogne. Ces personnages portent, par-dessus leur robe ordinaire, la garnacha qui les enveloppe de ses plis et qui, fermée sur la poitrine par une série de gros boutons, est munie de manches larges et courtes. Le capiron la recouvre, soit complet, c'est-à-dire avec le camail, soit réduit au simple capuchon.

Un détail à noter, c'est une bande d'étoffe qui pend de chaque manche de la garnacha et figurerait les bouts de manche de la robe de dessous. Cet appendice aurait été l'attribut des chevaliers de la couronne d'Aragon, depuis le milieu du XIIIe siècle jusqu'à la fin du XIVe.

Quelques-uns des chevaliers portent par-dessus le tout l'épée suspendue à un baudrier posé en sautoir, afin de laisser aux plis du vêtement tout leur développement vertical sans les arrêter par une ceinture.

Le même costume, que nous trouvons porté en France du temps de Charles V, se voit sur les statues funéraires des enfants de don Pedro IV et de don Juan I, rois d'Aragon, exécutées pour le monastère de Poblet à l'extrême fin du XIVe siècle. Les deux enfants portent une robe boutonnée sur le devant, à manches justes garnies de boutonnières, par-dessous la garnacha, seconde robe à manches larges et courtes, également ouverte sur le devant, où elle est garnie de boutons. Par-dessus est placé le capuchon qui couvre les épaules. L'une des effigies porte l'épée avec baudrier en sautoir. Des manches de la garnacha de l'autre pendent les deux bandes d'étoffe que nous venons de signaler.

Pendant le grand intervalle que nous venons de franchir, le costume d'apparat a changé dans quelques-uns de ses détails, comme le montre la statue funéraire de don Henrique II le Libéral, roi de Castille (+ 1379) qui se trouve dans la cathédrale de Tolède. Don Henrique porte encore la barbe et les cheveux longs par-dessous une couronne fleuronnée. Mais son manteau, au lieu d'être entièrement ouvert et sur le devant, comme aux XIIe et XIIIe siècles, n'est percé que d'un trou garni d'orfrois pour le passage de la tête, et fendu sur le côté, à partir du défaut de l'épaule, afin de dégager entièrement le bras droit. Des autres côtés il enveloppe entièrement le corps. Une bande oblique allant en écharpe de l'épaule droite au côté gauche est cousue sur ce manteau. Cette bande, que nous retrouverons ailleurs sur la cotte d'armes gamboisée des chevaliers du XIVe siècle, semble être à M. V. Carderera l'insigne d'un ordre fondé par D. Alonzo, père d'Henrique-le-Libéral.

Au-dessous de ce manteau semé de fleurons, on aperçoit une robe un peu plus longue que le manteau, et de même étoffe que lui, à manches justes fermées par un rang de boutons. Par une bizarrerie qui n'est peut-être que le résultat d'une restauration maladroite, chaque pied de cette effigie est chaussé d'un soulier différent.

Ces souliers sont ronds, découverts et retenus sur le cou-de-pied par une courroie. L'un est couvert d'un quadrillé, l'autre de godons longitudinaux.

Enfin D. Henrique, de ses mains recouvertes de gants longs à glands, tient le sceptre et l'épée dans son fourreau entouré du baudrier.

Cette effigie, qui indique un grand luxe d'étoffes tant dans le costume dont le personnage est revêtu que dans les trois coussins et le tapis sur lequel il est posé, fut exécutée sur les ordres de don Juan I, fils de D. Henrique, par

maître Anrique qui reçut quatre mille maravédis pour tout le monument.

La prédominance du harnais militaire dans les statues funéraires nous fait encore franchir un long intervalle d'années avant que de trouver un autre costume civil. C'est celui de D. Gomez Manrique (+ 1411) dont l'effigie peut bien n'avoir été exécutée que par dona Sancha Roxas sa femme, qui ne mourut qu'en 1437 et qui est aussi représentée sur le même tombeau portant un vêtement qui offre de grandes analogies avec celui de son mari. Ce costume est d'ailleurs celui que nous voyons adopté en France, et surtout à la cour des ducs de Bourgogne au commencement du xve siècle. Des cheveux courts et point de barbe. Pour coiffure, un turban qui n'est autre que le chaperon entouré de la grande bande qui, destinée à le maintenir, enveloppait tantôt le menton, tantôt flottait autour du cou, et est resté comme un simple ornement attaché sur la robe de nos magistrats. Pour vêtement, une robe longue, à haut collet et à longues et larges manches découpées en festons, serrée au-dessus de la taille par une ceinture d'orfévrerie. Après que le xive siècle eut pris la singulière habitude de placer les ceintures au défaut des hanches et même au-dessous, il fallait bien que le xve, par une juste réaction, plaçât celles-ci au niveau des pectoraux.

Les manches justes d'un vêtement de dessous d'où sortent des manchettes festonnées, et des souliers pointus complètent l'habillement.

Une bande, non cousue à la robe, passant de l'épaule droite au côté gauche, broche sur le tout. Ce n'est point, selon M. V. Carderera, la bande que nous avons déjà vue cousue sur le costume de don Henrique-le-Libéral, mais l'insigne d'un autre ordre dont Gomez Manrique porte le collier. On voit cependant sur la manche gauche une bande cousue qui suit toutes les sinuosités des plis, et qui offre les mêmes ornements que celle qui traverse la poitrine. Le nouvel ordre en question est celui des « vases de sainte Marie », du « lys » et du « griffon ». Ce collier se compose de petits vases réunis par des chaînettes. Des feuilles sortent de leur col. M. V. Carderera dit que ce sont des lis. Un griffon posant sur une banderole y est suspendu.

Jusqu'ici tous les personnages de l' « Iconographie espagnole » ont posé sur leur tombe dans leur costume d'apparat. Nous n'en avons point encore vus revêtus de l'habit familier, permettant de vaquer aux occupations de chaque jour. Le bienheureux Don Carlos de Viana (+ 1461) étant représenté dans toute l'humilité d'un mortel béatifié, nous donne cette bonne fortune. Son costume, fort laid, est celui que nous trouvons en France dans les miniatures du temps de Charles VII et de Louis XI. Haut bonnet, mou, qui semble de laine; robe à haut collet et à plis nombreux, à manches larges

dites « à mahoires » qui donnent un développement considérable aux épaules, serrée à la taille par une ceinture à boucle et à bout pendant ; souliers à la poulaine. Charles de Viana porte au cou un collier où est suspendu le Griffon.

Nous avons déjà parlé des tombes de don Juan II de Castille (+ 1454) et d'Isabelle de Portugal sa femme (+ 1496), exécutées pour la Chartreuse de Miraflorès par Gil de Siloë, de Burgos, de 1486 à 1491, et de l'influence italienne qui s'y fait déjà sentir.

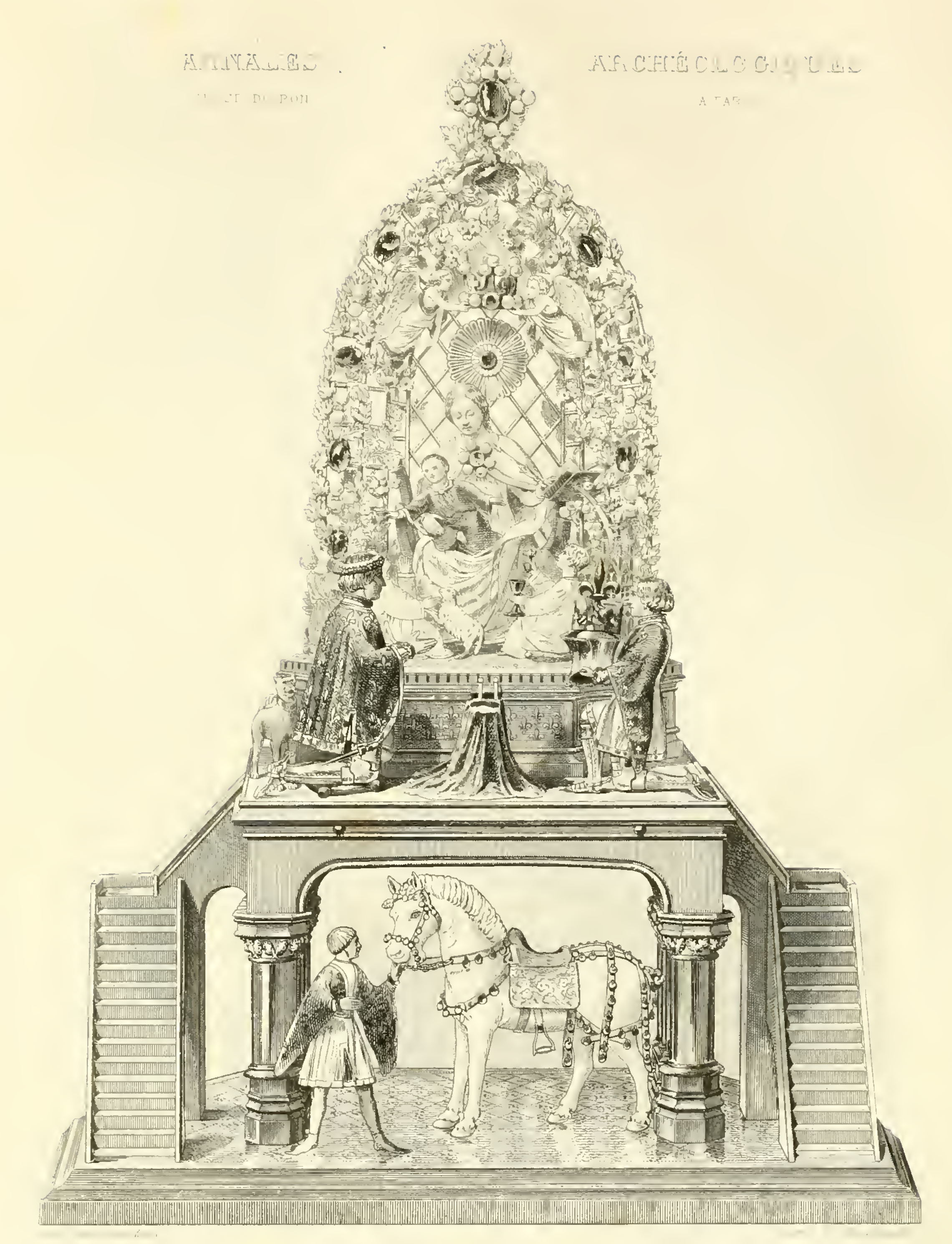
Il est impossible de montrer plus de magnificence que dans le costume des deux effigies. Celle du roi, la seule qui nous importe en ce moment, est coiffée d'une couronne d'orfévrerie plus riche qu'aucune de celles que Jean Van Eyck et son école aient jamais rêvées pour leurs Vierges. Quant au vêtement, il semble se composer de deux robes de brocart, toutes deux fendues par devant, et ouvertes sur la poitrine pour laisser voir un troisième vêtement, à col droit, dont les deux côtés sont réunis par un ruban par-dessus une chemise à col tuyauté. Les manches des deux robes sont à crevés retenus à l'aide de nœuds de rubans garnis de ferrets.

Sur le cou est posé un large collier d'orfévrerie aussi compliqué que la couronne et portant, au milieu des méandres de tiges et de feuillages, les armes de Castille et de Léon. Enfin, des chaussures rondes à semelles très-épaisses, des « patins » chaussent le personnage.

Nous nous arrêterons ici pour examiner le costume militaire dans un prochain article.

Alfred DARCEL.

(La fin à la livraison prochaine.)



LE RÖSSEL D'OR

[illegible] ET ÉMAIL [illegible]LE

LE RÖSSEL D'OR

DE LA SAINTE-CHAPELLE D'ALTŒTTING

Il y a quelques années, M. le Dr Sighart, professeur à Freising en Bavière, écrivit au fondateur des « Annales archéologiques » pour lui signaler une œuvre d'art d'une beauté exceptionnelle et d'une valeur intrinsèque considérable qui, conservée dans le trésor de la Sainte-Chapelle d'Altœtting (Bavière), était, supposait-il, restée inédite, bien qu'elle fût célèbre en Allemagne, ainsi que l'objet d'une sorte de pèlerinage pour les fidèles et les artistes. Diverses circonstances ont nécessité l'ajournement de la publication de cette lettre, mais la plus importante était l'obligation d'y joindre une gravure digne du modèle à reproduire; or M. Sighart n'avait pu mettre à notre disposition qu'une photographie, exacte assurément, mais insuffisante. Dans l'intervalle, l'honorable professeur bavarois vint à mourir, enlevé trop tôt à ses travaux et à sa famille. Nous regrettions singulièrement d'avoir tant tardé pour obtenir de M. Sighart de nouveaux renseignements qui nous permissent de faire exécuter une bonne gravure, en éclaircissant certains doutes causés par l'imperfection de la photographie, quand l'obligeance de M. le Dr von Hefner-Alteneck nous sortit d'embarras. Grâce aux explications et aux documents qui nous ont été envoyés par le savant directeur du Musée royal et national de la Bavière, il nous a été possible d'offrir à nos lecteurs une belle planche qui fait le plus grand honneur au talent de M. Léon Gaucherel. Nous croyons pouvoir affirmer que cette gravure est d'une exactitude scrupuleuse.

Nous n'entreprendrons pas une description minutieuse de cet énorme joyau, car la lettre de M. Sighart, rectifiée et complétée par la véritable monographie contenue dans une pièce attribuée au roi de France Charles VI, nous en dispense complétement. En rapprochant ce qui va suivre de notre planche, le lecteur saura tout ce qu'il lui est possible de savoir hors de la

vue de l'original si malheureusement sorti de France, immédiatement après sa fabrication, pour n'y jamais rentrer, et qui est resté inconnu à notre pays. Néanmoins, on nous permettra quelques mots d'exposition rapide.

Le « beau Chevalier », ou « Rössel d'or » (goldene Rössel), est composé de deux parties à peu près égales en importance matérielle, et dont l'une supporte l'autre. En haut, la Vierge-Mère assise sous un berceau en treillis, couronnée par deux anges, ayant à ses pieds trois figures agenouillées sur la marche du trône : sainte Catherine qui reçoit l'anneau de l'Enfant divin, saint Jean-Baptiste et son agneau, saint Jean l'Évangéliste tenant un calice. Plus bas, et à genoux sur la tablette du soubassement, sont deux personnages : l'un, au vêtement fleurdelysé, serait Charles VI, ayant un tigre derrière lui, et l'autre portant son heaume sur les bras, pourrait être un officier de la maison du roi. Entre eux, un prie-Dieu sur lequel est placé un livre. Enfin, entre les piliers (dont le style est bien celui du commencement du xve siècle), on remarque un cheval émaillé de blanc, sellé, harnaché, dont la bride est tenue par un valet aux vêtements mi-partie, lequel avait en main, jadis, un bâton qui a disparu. En dehors, sont deux escaliers à l'aide desquels on semble accéder à la terrasse où le roi est en prière.

Cette partie inférieure est d'argent doré ; mais la pièce principale est d'or fin. Le treillis en forme de berceau est couvert de rameaux dont les feuilles sont d'or et les fruits formés de grosses perles et des pierres les plus précieuses. Les figures sont émaillées.

On s'explique difficilement l'idée qu'a eue l'artiste de représenter au bas de ce petit monument le cheval caparaçonné tenu par un serviteur. Ce cheval occupe une place très-importante dans l'ensemble de la composition, de manière à égarer l'attention du spectateur. A cela on nous objectera avec raison que sa taille est à peine celle qu'il doit avoir en proportion des autres figures. Cependant la présence de ce cheval nous semble assez étrange ici, et elle ne peut guère être attribuée à un simple caprice de l'émailleur. Il y a là, probablement, une intention spéciale, un fait particulier qui nous échappe et qui n'a peut-être, d'ailleurs, qu'un bien mince intérêt. Le prince, à la munificence duquel ce bijou est dû, n'a-t-il pas été guidé, en cette circonstance, par une affection exceptionnelle pour le compagnon de ses chasses et de ses combats?

Les piliers du soubassement donneraient à eux seuls la date du « Rössel d'or », si tout le reste du joyau, et particulièrement les vêtements du roi et du chevalier, n'y suffisait pas. Il est évident que ce magnifique objet d'émail remonte à la première moitié du xve siècle. Nous allons connaître à cet égard l'opinion des archéologues allemands, en outre de ce que nous appren-

dra le document historique auquel il a été fait allusion plus haut. Voici d'abord la lettre de feu le Dr Sighart :

« A MONSIEUR LE DIRECTEUR DES « ANNALES ARCHÉOLOGIQUES ».

« Au commencement du xve siècle, une grande quantité d'ouvrages précieux d'orfévrerie et d'émail émigrèrent de France en Bavière. On sait que la princesse Isabeau de Bavière était mariée à Charles VI, roi de France. Le frère de la reine, le duc Louis-le-Barbu, fit à sa sœur une visite qui dura plusieurs années. C'était en 1411. L'infortuné roi de France ayant été atteint d'aliénation mentale, la reine n'hésita point à prendre en main les rênes du gouvernement, soutenue de l'assistance de son frère le duc Louis. Ce mode de gouvernement, émanant d'étrangers, blessait le peuple qui murmurait sourdement et faisait pressentir, en 1413, une révolte à main armée. Effrayé de ce mouvement, le duc Louis se hâta de revenir dans sa patrie, en emportant quantité de chefs-d'œuvre de l'art français d'une beauté infinie et d'un prix énorme.

« On ne sait pas si ces trésors étaient des présents de la reine à son frère bien-aimé, ou un don fait à la reine elle-même lors de son mariage et que, pour plus de sûreté, elle aurait renvoyés dans son pays, ou bien encore un gage à titre de dot à elle remis par son père résidant à Ingolstadt. Cette dernière opinion est celle du chevalier de Zang, célèbre historien de nos jours. Quoi qu'il en soit, c'est là un mystère dont il nous est impossible de lever le voile. En revanche, nous connaissons, grâce à divers inventaires conservés à Ingolstadt et aux archives de Munich, tous les objets de ce trésor français.

« C'était d'abord une image de la Sainte-Vierge Marie avec l'Enfant Jésus, toute en or, ornée de pierres précieuses et de perles, enrichie d'émaux brillants. Ce fut en l'honneur de cette figure, l'objet de l'admiration générale, que le duc Louis-le-Barbu fit bâtir la magnifique église de Notre-Dame d'Ingolstadt, en 1424.

« Ensuite une figure de l'archange saint Michel, du même travail. La troisième figure représentait la Vierge avec un chevalier; elle est portée dans l'inventaire sous le nom de « beau Chevalier ». Ce chevalier n'est autre que le roi de France, et c'est là le chef-d'œuvre que nous possédons encore à Altœtting. La quatrième rappelait le crucifiement de N.-S. J.-C.

« Il faut encore ajouter un gros calice en or, un glaive précieux et autres objets de prix.

« Le duc Louis-le-Barbu fit, dans son testament, présent de ces ouvrages

de l'art français à son église de Notre-Dame d'Ingolstadt. Tout le monde alors était ravi de la beauté et du prix de ces dons, desquels on disait qu'ils valaient 50 tonnes d'or. Le « beau Chevalier », à lui seul, fut estimé à 100,000 florins; le rubis en forme de cœur, placé sur le sein de la Sainte-Vierge, à 14,000 écus. Telle est l'opinion d'Aventin, le grand historiographe de Bavière au XVIe siècle.

« Mais, quelle douloureuse pensée! Presque tous ces chefs-d'œuvre de l'orfévrerie sont perdus! La sécularisation de 1802 en Bavière a fait rentrer à Munich tous ces objets de prix et les a convertis en monnaies. Il n'en reste qu'un seul : le « beau Chevalier » a été épargné. C'est qu'au commencement du XVIe siècle, le duc de Bavière l'avait retiré d'Ingolstadt pour en faire l'offrande à N.-D. d'Altœtting, à titre d'indemnité des pertes éprouvées, lors d'un pillage du lieu saint par les soldats bavarois, dans une guerre terrible.

« On le voit encore tous les jours dans le trésor de l'église.

« Je vais essayer d'en donner ici la description :

« L'ouvrage, tout en or ou en argent doré, représente un monument gothique à trois étages de 58 centimètres de hauteur à peu près. Dans la partie du haut est représentée l'union mystique de sainte Catherine avec l'Enfant Jésus. La Sainte-Vierge, assise sur un trône abrité sous un dais à jour tout orné de pierreries, couronnée par deux anges, présente l'Enfant béni qui met l'anneau nuptial au doigt de sainte Catherine, à genoux.

« Aux pieds de la Vierge, sont également agenouillées sainte Barbe et sainte Agnès, témoins du mariage mystique. Sur la plate-forme, où s'élève le massif fleurdelysé qui supporte le trône où la Vierge est assise, on admire la brillante figure du roi de France Charles VI. Il est à genoux devant un prie-Dieu, revêtu d'un manteau bleu semé des lys de France; la face gracieuse, majestueuse et vraiment chevaleresque. Vis-à-vis du roi, son maréchal, un genou en terre, tient en main le casque et la bannière de son maître.

« Cette terrasse, où l'on est censé accéder par deux escaliers latéraux, est portée par des piliers gothiques, entre lesquels on voit un page d'une tenue élégante, vêtu mi-partie, et menant le cheval blanc du roi.

« Tel est cet ingénieux ouvrage. Mais les mots me manquent pour en dépeindre la beauté infinie et la perfection absolue de son exécution. Figures, mains, draperies, tout est d'un émail incomparable et d'une fraîcheur de couleurs si harmonieuses qu'on en chercherait en vain d'égales, encore moins de supérieures. Et quelle expression de piété, d'innocence, d'humilité chrétienne sur ces différents visages!

« Jamais je n'ai rien vu de semblable dans les trésors d'Allemagne, d'Italie et de France. Le goût du peuple même, à la vue de ce chef-d'œuvre, se trouve pleinement satisfait et ravi. Des centaines de pèlerins, affluant sans cesse à Altœtting pour déposer au pied de la statue de la Sainte-Vierge leurs prières et leurs hommages, croiraient manquer le but de leur pèlerinage s'ils n'admiraient cette création de l'art français : ce qu'ils admirent surtout, c'est le cheval d'or qui a donné aujourd'hui son nom à l'ensemble : ils le croient tout d'or arabe. Dans la bouche du peuple, il y a ce proverbe : « Qui n'a pas vu le cheval d'or, n'a pas vu Altœtting. »

« Quant à son origine, je n'hésite point à soutenir que c'est un chef-d'œuvre sorti des mains des maîtres de Limoges, vers 1400, et j'ose émettre l'opinion qu'un prince du sang ou une ville a eu l'heureuse pensée d'en faire l'hommage à la reine, à l'occasion du mariage de Charles avec Isabeau.

« Je serais charmé de vous en envoyer une copie dessinée et peinte; mais c'est impossible : la photographie ci-jointe est malheureusement insuffisante, car elle ne peut rendre les couleurs et la splendeur de l'or poli.

« Il n'y a qu'un moyen : envoyer sur les lieux un habile artiste de Munich qui connaisse les différents styles du Moyen-Age; mais cela entraînerait à de grands frais.

« C'est pourquoi je prie les lecteurs des « Annales » de se montrer indulgents et de vouloir bien accepter quand même cette imparfaite description d'un incomparable chef-d'œuvre de l'art français, jusques alors encore inconnu en France. »

« Dr H. SIGHART,
« Professeur à Freising, en Bavière ».

M. Sighart s'est trompé, ainsi qu'on a dû le remarquer, en prenant saint Jean-Baptiste pour sainte Agnès et saint Jean l'Évangéliste pour une sainte Barbe. L'erreur était facile en ce qui concerne le premier, car, contrairement à la manière ancienne de le représenter, le Précurseur est très-jeune et vêtu d'une robe qui n'a aucun rapport avec son costume habituel fait de peaux de bêtes.

Au reste, il faut toute l'autorité du document écrit du XVe siècle, certifié authentique, pour que nous consentions à voir là saint Jean-Baptiste, précisément en raison de l'anomalie signalée. Mais l'erreur est flagrante relativement à l'autre figure qui est bien, on ne peut en douter, saint Jean l'Évangéliste et non sainte Barbe, l'attribut placé dans la main du personnage ne permettant aucune hésitation. M. Sighart a vu une tour là où il y a un calice

dont la forme ne laisse rien à désirer. Au surplus, voici l'extrait de la lettre écrite par le roi Charles VI au duc Louis, dans laquelle il reconnaît devoir à son beau-frère une somme de xxij mille florins d'or ; cette pièce est conservée aux archives bavaroises :

« ... C'est assauoir un ymage de n^re dame qui tient un enfant, assise en un jardin faict en manière de treille et est esmaillie ledict ymage de n^re dame de blanc et l'enfant de rouge cler et a ledict ymage un fermail en sa poittrine garni de six perles et un balay, au dessus de la teste de la dicte dame a une couronne garnie de deux balaisseaux et un saphir e seize perles et est tenu la dicte couronne de deux angelos esmaillies de blanc. Et est le dict jardin garny de cinq gros balais et cinq saphirs et trente deux perles, et a un lutrin ou il y a un liure dessus garny de douze perles, et au deuant du dict ymage a trois ymages d'or. C'est assauoir Sainte Katherine, Saint Jehan Battiste et Saint Jehan Euangeliste. Et au dessous nostre ymage a genoulx sur un coussin garny de quatre perles arme des armes de France et deuant lui un liure sur un stabel d'or. Et derrière n^re dict ymage un Iygre et au deuant d'y celluy de l'autre coste a un cheualier arme esmaillie de blanc et de bleu qui tient un heaume d'or, et au dessoubs en bas de l'establement a un cheual esmaillie de blanc et a la selle et le harnoys d'or et un varlet esmaillie de blanc et de bleu qui tient par la bride par une main et en l'austre un baston, et poise environ dix huict marcs d'or et l'establement sur quoy les choses dessus dictes sont ordonnées poise trente marcs d'argent dore. »

Si l'authenticité de cette pièce est incontestable, et elle paraît hors de doute, le « Rössel d'or » doit son exécution au roi Charles VI dit l'Insensé, qui s'est fait représenter lui-même sur le joyau, avec l'un de ses officiers et son cheval. Par conséquent, ce curieux objet d'émail aurait été exécuté en France, et probablement à Limoges, dans les premières années du xve siècle, Charles VI, né en 1368, monté sur le trône en 1380, étant mort en 1422.

Il reste à connaître par quelles circonstances ce merveilleux bijou a été transporté en Bavière. M. Sighart nous a donné déjà quelques indications à ce sujet. Voici maintenant ce qu'en dit M. le baron d'Arétin, dans un ouvrage en langue allemande publié récemment, et postérieurement à la date de la lettre du Dr Sighart [1] :

« Les années les plus agitées de la vie aventureuse du duc Louis sont certainement celles qu'il a passées à la cour de Charles VI, son beau-frère. A la suite de la maladie de cerveau du roi, ce fut sa sœur Élisabeth, nom-

1. « Antiquités et œuvres d'art de la maison régnante de Bavière », par M. le baron d'Arétin.

mée par les Français Isabelle ou Isabeau, qui fut revêtue des plus hautes fonctions. Mais les disputes survenues entre les maisons d'Orléans et de Bourgogne dans l'administration intérieure du royaume ne laissaient pas de repos au pays, et Louis, comme frère de la reine, s'est trouvé mêlé dans les affaires du temps.

« Ce fut au commencement du xve siècle qu'il vint à la cour de France, où il prit la première place en sa qualité de plus proche parent de la Régente, soutenu par un esprit vif et instruit. Par suite de cette position, il était obligé de tenir un grand train et de faire des dépenses considérables. Or, les finances du royaume étant fort mauvaises, on ne put lui payer les sommes dues et convenues. La reine Isabeau en vint donc à contracter envers son frère une dette énorme, et, pour s'acquitter, elle se décida à lui donner en payement plusieurs objets précieux de la couronne de France. Parmi ces pièces, le trésor de la vieille église à pèlerinage d'Altœtting eut le bonheur d'en recevoir une en dépôt ou à titre de don. Mais on ignore complétement de quelle façon et dans quelles conditions elle y fut transportée : on doit supposer qu'elle fut donnée par le duc Louis lui-même, ainsi qu'il fit à l'égard d'autres objets précieux venus de France et qu'il plaça dans l'église des Femmes (Frauenkirche) à Ingolstadt, bâtie par ses ordres. La présence de cette admirable œuvre d'art à Altœtting date de l'année 1509...

« ..... Une deuxième œuvre d'art aussi remarquable sur laquelle, outre la figure du roi Charles VI, on voit celle de sa femme Isabelle de Bavière, à genoux devant la mère de Dieu, a été conservée jusqu'en 1801 dans l'église paroissiale de la ville haute d'Ingolstadt, qui, pour cette raison, porte le nom de « la belle et bonne Notre-Dame ». Malheureusement, cet objet précieux fut envoyé à cette époque, et à cause d'un grand besoin d'argent, à la monnaie de Munich avec un grand nombre d'autres pièces du trésor de l'église, et fondu [1] : ce fut une grande perte pour les arts et les antiquités.

« L'œuvre d'émail d'Altœtting est de l'or le plus fin, excepté la partie du bas qui est d'argent doré. Les figures faites avec art sont recouvertes d'émaux. Elle fut sans doute exécutée à Limoges, où se trouvaient les plus habiles émailleurs, vers l'an 1400. »

On voit combien les données historiques de M. le baron d'Arétin sont nettes et précises. Elles concordent avec celles du Dr Sighart, sauf en un point important. Effectivement, le premier affirme que le « Rössel d'or »

1. Dans un mémoire de C. Becker sur le « Rössel d'or », publié en 1850, les deux œuvres d'émail sont comparées l'une à l'autre. D'après ce document, les deux objets furent donnés en même temps au duc Louis.

fut remis au duc Louis de Bavière en payement de sommes d'argent qui lui étaient dues par la Couronne de France, tandis que le second, bien plus timide et moins au courant de la tradition historique, croit plutôt à un cadeau fait à la reine Isabeau, à l'occasion de son mariage, par une ville ou un prince. Nous sommes disposé à partager l'opinion émise par M. le baron d'Arétin, lequel a puisé aux meilleures sources pour déterminer les causes en vertu desquelles cette pièce d'émail français a été transportée en Allemagne.

Nous disons « émail français » sans en avoir d'autres preuves que l'affirmation des archéologues bavarois, dont l'attestation repose principalement sur ce fait que le monument vient de France et appartint, dans l'origine, à notre roi Charles VI. Cette preuve n'est pas suffisante, à la rigueur, un point de départ exclusivement historique nécessitant une déduction qui peut s'écarter plus ou moins de la vérité. Or les savants spéciaux n'ignorent pas qu'il est mauvais, en principe, de trop se fier à l'histoire en semblable matière et que nos réserves s'expliquent par d'assez nombreuses erreurs ainsi commises en archéologie. Au reste, le document déposé aux archives de Munich est muet sur le nom de l'artiste et sur sa nationalité. Il y a là, assurément, plus qu'une probabilité, mais non une certitude absolue, Charles VI ayant pu faire exécuter cette pièce d'orfévrerie hors de France; ou, en France, par un émailleur étranger.

En admettant que le « Rössel d'or » soit bien de fabrique française, ce qui est le côté le plus facile à résoudre dans la question posée, il resterait à déterminer s'il est d'origine limousine, parisienne ou de toute autre école provinciale. Mais notre compétence personnelle n'est pas assez grande en orfévrerie émaillée pour que nous nous permettions d'émettre un avis à ce sujet, lors même que nous aurions vu et examiné avec soin l'original. Il faudrait toute la science de spécialistes tels que MM. Labarte, Darcel, de Lasteyrie, etc., pour qu'en la circonstance présente, une opinion eût de la valeur. Nous en appelons donc à ces messieurs : les « Annales archéologiques » leur sont ouvertes pour qu'ils discutent la nationalité du « beau Chevalier », ainsi que l'école à laquelle on doit attribuer son exécution. Cette tâche ne leur sera pas facile au cas où ils ne connaîtraient pas le monument dont il s'agit; mais les indications écrites et dessinées qui leur sont données aujourd'hui les mettront peut-être sur la voie. Les archéologues allemands et surtout bavarois ne devraient-ils pas, eux aussi, étudier cette question, à peine effleurée jusqu'ici?

Édouard DIDRON.

MÉLANGES

SAINTE GENEVIÈVE ET L'ÉGLISE DE NANTERRE.

« Monsieur le directeur,

« M. Anthyme Saint-Paul, membre de la « Société française d'archéologie », a commencé, dans le « Bulletin monumental », une série d'articles sur le style des églises des environs de Paris. Cette entreprise est excellente et d'autant plus digne d'éloges, que, comme il le dit lui-même, les églises rurales qui enveloppent la capitale semblent généralement peu connues : on s'en occupe à peine, elles font peu de bruit dans les recueils spéciaux et on est tenté de se demander pourquoi.

« Et moi aussi, pendant les mois que je passe à Paris tous les ans, je fais quelques promenades dans les environs, visitant les églises au point de vue de l'archéologue et du chrétien, quand elles ne m'éloignent point trop de chez moi : c'est au sujet d'un pèlerinage que j'ai fait à l'une d'elles, en 1868, à l'église de Nanterre, que je vous demande la permission de vous adresser mes impressions. Mes observations seront d'une autre nature que celles de M. Anthyme Saint-Paul; mais elles auront leur point de vue et leur à-propos, puisque l'église de Nanterre est l'objet d'une analyse de la part de mon savant collègue de la « Société française d'archéologie ».

« J'ai trouvé l'église de Nanterre ce qu'elle est en définitive, un vieil édifice du Moyen-Age, en bon état quant à sa conservation apparente, et aussi bien entretenu que possible ; du reste composé de parties de diverses époques. Cela dit, je dois ajouter que mes regards ont été tristement saisis en voyant un aussi pauvre édifice à Nanterre, au berceau même de l'illustre Geneviève, de la grande patronne de Paris, de celle dont la naissance se confond avec la fondation de la monarchie française, de la vierge qui fut à toutes les époques la sauvegarde des Parisiens ; pour qui la plus profonde vénération fut professée pendant de longs siècles par tous les ordres

de l'État et dont le culte vivra dans les habitudes pieuses des Parisiens, tant que leur cité verra une pierre debout et quelques habitants réunis.

« Dans cette église de Nanterre, pas un monument de quelque valeur rappelant les gloires du lieu : pas une statue, pas une peinture des temps anciens. Je ne saurais, du reste, retrouver dans mes souvenirs si je n'y aurais point vu quelque représentation plus ou moins moderne de sainte Geneviève, nous donnant cette vierge, non comme on la figurait au XIII[e] siècle, voilée et un cierge à la main, mais bien sous les traits d'une bergère filant sa quenouille et quelques moutons à ses pieds. Disons ici que cette tradition, qui se perpétue sans pitié à notre époque, est impossible à retrouver dans les temps les plus rapprochés de la sainte, et que c'est, paraît-il, dans un poëme écrit en 1512 que le caractère de bergère est donné à la patronne de Paris pour la première fois.

« Il faut convenir que les manifestations extérieures du culte de sainte Geneviève ne sont pas toujours heureuses au siècle où nous vivons. A la vérité, Saint-Étienne-du-Mont, cette noble église, possède une chapelle décorée avec goût, d'après les dessins, je crois, du R. P. Arthur Martin, de regrettable mémoire : cette chapelle, dont la restauration est due à M. l'abbé de Borie, alors curé de Saint-Étienne, et aujourd'hui de Saint-Philippe-du-Roule, renferme le cercueil de pierre qui reçut le corps de la sainte jusqu'au jour où il en fut retiré pour être déposé dans la châsse d'argent que la fureur de 93 a fait disparaître. Mais que dire de la basilique de Sainte-Geneviève, de ce temple si froid et si nu, victime de tant de vicissitudes et condamné encore aujourd'hui à étaler sur sa façade ce fronton qui aurait dû depuis longtemps disparaître avec le nom de Panthéon dont on avait affublé l'édifice de Soufflot?

« Quoi qu'il en soit, revenant à mon point de départ, je me demande comment il se fait qu'à la porte de Paris, Nanterre ne possède pas, sur le sol qui vit naître sainte Geneviève, une église, une chapelle, un monument qui rappelle d'une manière convenable ces grands et vénérables souvenirs. Je me demande s'il ne serait point possible d'arriver en assez peu d'années avec le sou des Parisiens, avec ce sou semblable à celui de la « Propagation de la foi », à construire au moins un édicule en style gothique ou roman pour consacrer la mémoire de tous les faits qui se rattachent au nom de l'illustre Geneviève.

« J'ai pensé, monsieur le directeur, que vous consentiriez à publier ma lettre dans vos « Annales archéologiques », et je me suis dit que l'ordre de pensées qu'elle développe n'aurait point paru inopportun à votre oncle,

l'éminent fondateur de ce recueil, dont je m'applaudirai toujours d'avoir écouté les leçons et avidement étudié les doctrines.

« Je vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments les plus affectueux et les plus distingués. »

« C[te] DE MELLET.

« Paris, 13 mars 1867. »

MOUVEMENT ARCHÉOLOGIQUE EN ALLEMAGNE[1].

« Cologne, juin 1865.

« Cher monsieur et ami,

« En publiant dans vos « Annales » quelques lignes de moi sur le mouvement archéologique en Allemagne, vous avez singulièrement excité ma vanité ; sous cette impression, je reprends la plume pour continuer, à votre intention, le petit travail commencé.

« Je vous parlerai, aujourd'hui, de l'architecte Frédéric Schmidt, de Vienne, professeur d'architecture et conseiller supérieur des bâtiments; c'est ainsi, je crois, que se traduit son titre singulier : « Oberbaurath ». Je commence par lui, parce qu'on peut bien, à présent, le qualifier de chef du parti gothique-pratiquant en Allemagne. Comme je vous l'ai déjà dit, M. Schmidt est sorti des ateliers de notre cathédrale, dans lesquels lui et M. Statz étaient les

1. Sur la prière du fondateur des « Annales », M. Reichensperger, savant archéologue allemand bien connu de nos lecteurs, avait entrepris une série d'études sur le mouvement de l'art architectural dans son pays. Les dernières lignes qui aient été insérées dans ce recueil sous la direction de M. Didron aîné étaient précisément l'extrait d'une lettre de M. Reichensperger sur le même sujet, lequel devrait bien éveiller, à notre profit, l'intérêt des personnes en situation d'imiter ce bon exemple dans les diverses contrées de l'Europe. Décidé à continuer son œuvre critique, M. Reichensperger avait adressé une nouvelle communication aux « Annales archéologiques », à l'époque où celles-ci subissaient un temps d'arrêt qui nous rappelle de si tristes souvenirs. Nous avons toujours eu le désir, depuis, d'insérer la lettre de notre correspondant de Cologne; mais l'abondance excessive des matières nous obligea d'en ajourner la publication. Enfin, le moment nous semblant arrivé de prendre un parti, nous demandâmes à M. Reichensperger s'il pensait que sa lettre eût encore assez d'actualité pour offrir à nos lecteurs le même intérêt qu'en 1865. La réponse est trop affirmative pour que nous conservions le moindre scrupule. En outre, cette réponse venant confirmer tout ce que contenait la lettre précédente, la complétant, mais en déplorant que la situation ne soit pas changée, nous la publions à la suite de son aînée. Nous espérons que, de temps à autre, M. Reichensperger voudra bien user largement de l'hospitalité que nous trouvons un si grand bénéfice à lui donner ici : nous le prions de s'en souvenir et nous souhaitons qu'il trouve des imitateurs. (*Note de M. E. Didron.*)

ministres de M Zwirner[1], architecte en chef de la métropole de Cologne, qui aurait bien fait de régner constitutionnellement et de laisser gouverner ses ministres, car les choses de pure représentation lui convenaient parfaitement, tandis que l'art du Moyen-Age lui était assez étranger. Ce que je vous dis là est prouvé jusqu'à l'évidence par son église de Saint-Apollinaire près Remagen, sur le Rhin.

« Appelé par le gouvernement autrichien à Milan comme professeur à l'École polytechnique, M. Schmidt s'efforçait de faire revivre l'esprit des premiers constructeurs de la fameuse cathédrale de cette ville, lorsque la guerre de 1859 éclata. Ne voulant pas manger le pain néo-italien, il accepta une position à Vienne où, jusqu'alors, l'éclectisme bureaucratique et académique avait régné presque sans contradiction. Au commencement, tout le monde était fort content d'avoir trouvé des épaules sur lesquelles le Gouvernement pouvait déposer la charge si difficile et même si dangereuse de substituer une flèche en pierre à celle de fonte dont les progressistes avaient doté la tour de la cathédrale de Saint-Étienne. Mais, aussitôt qu'on s'aperçut que M. Schmidt faisait une propagande active en faveur de l'art du Moyen-Age, les routiniers se mirent en campagne contre lui; on le déclara suspect d'ultramontanisme et ignorant en art « classique », comme c'est l'usage chez nous en Allemagne. Pour combattre, ou affaiblir au moins, le préjugé très-répandu que ceux qui connaissent et admirent le Moyen-Age ne savent pas apprécier les productions des Grecs et des Romains, M. Schmidt provoqua des conférences dans la société la « Wiener Bauhütte », et il se fit entendre en public sur cet art que nous aimons. Il approfondissait son sujet de telle manière que ses adversaires n'osèrent pas élever tribune contre tribune. Cependant, cette campagne est loin d'être décisive. Une autre vient de s'ouvrir dans laquelle la routine éclectique démasquera, sans doute, toutes ses pièces d'artillerie, afin de les faire jouer contre l'invasion gothique. Or un concours a été ouvert entre six architectes autrichiens pour la construction d'un palais du Parlement (Parlaments-Haus), avec pleine liberté pour le choix du style. A ce qu'on m'écrit, M. Schmidt est le seul concurrent dont le plan accuse franchement le style gothique, sans la moindre concession au modernisme académique. Il va sans dire que, d'abord, toutes les attaques se réuniront contre lui; aussi c'est une question de vie ou de mort, en vérité, pour toute cette foule d'architectes qui vivent au jour le jour, en couvrant leur ignorance impuissante par des lambeaux d'emprunts à tous les siècles. A la longue,

1. M. Zwirner est mort depuis plusieurs années. (*Note du directeur.*)

leur galimatias ne pourrait pas tenir contre un principe dont la fécondité inépuisable suffit à tous les besoins. Mais il faut une main de maître, et c'est bien cette main qui manque naturellement à ces Messieurs, dont la vie s'est passée à apprendre un peu de tout, à n'exercer sérieusement aucun art, et à combler leur vide par des phrases sonores. Si vous le désirez, mon cher ami, je tâcherai de vous tenir au courant de ce mouvement gothique à Vienne, qui est, ou peut devenir de la plus haute importance pour toute l'Allemagne. Déjà, M. Schmidt a été appelé à Dresde pour donner son avis sur la restauration du fameux château gothique de Meissen, lequel, autrefois résidence des Électeurs de Saxe, a dû céder le pas au palais rococo de Dresde, et sert maintenant de manufacture de porcelaine!

« Si je suis bien informé, c'est le roi seul qui prend un véritable intérêt à cette restauration, car seul il a le sentiment du Moyen-Age et en comprend la beauté. Vous savez, sans doute, qu'il a traduit la « Divine Comédie » du Dante. La bureaucratie, qui dirige l'art à Dresde, ressemble à toutes les autres : elle se croit sûre de rajeunir l'architecture par l'emploi toujours croissant du zinc, de la fonte, du ciment et du plâtre, en harmonisant l'ensemble avec du badigeon. Quelquefois, quand les ressources financières le permettent, on remplace le badigeon par de la couleur à l'huile. En ce qui concerne le style, la monstruosité se fait passer pour de l'originalité.

« Dans un des derniers cahiers du » Correspondant », que je lis toujours avec beaucoup d'intérêt et de profit, — en faisant, toutefois, mes réserves germaniques, — j'ai trouvé cette observation très-judicieuse : « La véritable exposition de l'architecture est dans nos rues. Là, le génie de nos architectes se déploie à l'aise. » A juger selon nos rues les plus modernes, le « génie » de l'immense majorité des architectes allemands se trouve indubitablement, en ce sens, à la hauteur du temps actuel, qui est surtout égalitaire. Les monstruosités dont je viens de parler sont un privilége des monuments proprement dits auquel un simple particulier ne peut prétendre : celui-ci doit absolument être logé comme son voisin, et leur habitation à tous deux décorée de la même façon. Et pourtant, nonobstant cette misère esthétique à peu près générale, un meilleur avenir nous est assuré. Je connais très-bien cette phrase banale : « Il est impossible de ressusciter le passé. » Mais je connais aussi une autre banalité : « Rien de nouveau sous le soleil. » Or, chez nous, en Allemagne même, notre langue n'a-t-elle pas dû être ressuscitée, tellement elle était ensevelie sous les alluvions françaises et latines? Eh bien! les ateliers du Moyen-Age seront également ressuscités; ils le sont même déjà : vous pouvez en juger d'après les cathédrales de Cologne, de Worms, de

Magdebourg, de Vienne, d'Ulm, de Ratisbonne, d'Halberstadt, d'Osnabrück, etc., etc. Il nous faut seulement du courage, de l'énergie, de la patience et de la persévérance. En un mot, il faut suivre partout votre exemple, mon cher ami, et ne pas se soucier du tapage fait par la négation stérile.

« Agréez, etc.

« A. REICHENSPERGER. »

« Cologne, mars 1869.

« Monsieur,

« ..... En ce qui concerne M. Frédéric Schmidt, la position de cet éminent architecte est restée la même. Seulement, à mesure que le champ de son activité s'est agrandi et que sa renommée a augmenté, les attaques des modernistes se sont multipliées et sont devenues plus grossières. Les injures et les calomnies ne lui ont pas été épargnées. Aussi sa ruine est-elle maintenant une question d'existence pour les pseudo-classiques et les éclectiques, dont les lieux communs usés ne peuvent être comparés à une architecture pleine de séve et de vie. La supériorité de M. Schmidt accable ces routiniers; on essaye donc de la miner de tous côtés. Le public se laisse si facilement séduire par les phrases sonores de « progrès, lumières, émancipation de la pensée », que la lutte contre ces gens-là (ils disposent de presque tous les journaux) n'est pas chose facile. En combattant les « ténèbres du Moyen-Age » à l'aide de l'idée du XIXe siècle, ils font rayonner aux yeux de leurs lecteurs les casernes « classiques » et ces tas de moellons au type uniforme qui est la plus belle expression de leur soi-disant renaissance contemporaine. Cette « renaissance » est payée bien cher par les habitants de nos villes antiques, en voie de transformation.

« Tandis que les journalistes déclament, M. Schmidt construit de nombreux édifices d'un style puissant, et il forme une école dont les élèves se répandent peu à peu en Autriche et dans les contrées voisines. Partout il est consulté quand il s'agit d'entreprendre une construction véritablement monumentale. C'est ainsi qu'il a été appelé à Francfort, à Mayence, à Ratisbonne, à Ulm, à Prague, etc., pour donner son avis sur la restauration et l'achèvement des cathédrales de ces différentes villes. Le roi de Saxe, comme je le disais dans ma précédente lettre, l'a fait venir à Dresde, afin de le consulter sur la restauration du beau château du Meissen. Un de ses élèves bâtit un hôtel de ville,

en style gothique, à Munich (jusqu'alors la Terre Promise de l'éclectisme). Un autre élève construit un grand hôpital à Dusseldorf; un troisième, M. Schulcz (de nationalité hongroise), vient de recevoir du gouvernement de son pays la mission de restaurer l'immense château fortifié de Vayda-Huniade, érigé au xv[e] siècle par Jean Huniad, gouverneur de Hongrie. Ce château, situé dans le Siebenbürgen, était oublié de tout le monde et tombait en ruine. M. Schmidt l'a découvert lors de l'une de ces grandes excursions artistiques qu'il fait périodiquement avec l'élite de ses élèves. La diète hongroise a résolu de rendre à ce magnifique édifice toute son ancienne splendeur.

« Il est à espérer que en dépit de toutes les intrigues, M. Schmidt sera chargé prochainement de la construction d'un hôtel de ville à Vienne, où il a déjà eu si souvent l'occasion de prouver son admirable talent. Au reste, le Gouvernement autrichien et S. Em. le cardinal Rauscher, archevêque de Vienne, estiment M. Schmidt à sa juste valeur. Malheureusement, cette protection même, surtout celle du cardinal, suscite de sérieuses animosités. . . . . . .

« Agréez, etc.,

« A. REICHENSPERGER. »

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

---

22. BARBIER DE MONTAULT. — COLLECTION DES DÉCRETS authentiques des sacrées congrégations romaines. — Sacrée Congrégation des Rites, par M. X. BARBIER DE MONTAULT, chanoine de la basilique d'Anagni. Tome Ier, 1 vol. in-12 de 454 pages, précédé d'une Introduction et terminé par une Table alphabétique des matières, et une Table des noms de lieux et d'ordres religieux. Cette édition, qui, pour la Sacrée Congrégation des Rites seule, formera quatre volumes, est beaucoup plus complète que l'édition romaine : elle renferme un grand nombre de décrets concernant la France; on y trouve des renseignements utiles et pratiques sur la disposition et l'ameublement des églises, et, grâce aux sommaires français et aux tables alphabétiques, on a immédiatement sous la main ce que l'on cherche. Ce premier volume est dédié à S. Ém. le cardinal Donnet, archevêque de Bordeaux, qui déclare service rendu, non-seulement au clergé de France, mais encore à l'Église tout entière, la publication de cette collection des Décrets des Congrégations romaines dont nul prêtre, dit-il, ne pourra se passer.. 3 50

23. BOITEL. — LES BEAUTÉS DE L'HISTOIRE DE LA CHAMPAGNE, par l'abbé BOITEL, chanoine titulaire de la cathédrale de Châlons-sur-Marne. 2e vol. in-12 de 678 pages et 2 planches. Ce volume reprend l'histoire de la Champagne au VIe siècle, où l'a laissée le premier volume et la conduit jusqu'en 1868, dans toutes ses divisions religieuse, civile, monumentale et littéraire. Les 2 volumes.. 6 fr.

24. BURTY (Philippe).— LES ÉMAUX CLOISONNÉS, anciens et modernes, par PHILIPPE BURTY. In-12 de 72 pages, avec gravures sur bois.

25. CHEFS-D'ŒUVRE DES GRANDS MAITRES reproduits en couleur, par F. KELLERHOVEN, avec un texte par A. MICHIELS. — Première série. In-plano de 6 planches en chromolithographie et 24 pages de texte. Les six chefs-d'œuvre reproduits dans cette première série sont : L'Adoration des Mages, par Étienne Lothener, à la cathédrale de Cologne; le Baptême de Jésus-Christ, par Memling, à l'académie de Bruges; le Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie, par le même, à l'hôpital Saint-Jean de Bruges; Le Christ descendu de la Croix, par Quentin Massys, au Musée d'Anvers; saint Bernard écrivant sous la dictée de la Vierge la vie de Jésus-Christ, par Filippino Lippi, dans l'église de la Badia, à Florence; et la Déposition de Croix, par Fra Angelico da Fiesole, du Musée de Florence. — Chaque planche séparément est du prix de 30 fr; la série complète, cartonnée.................................. 200 fr.

26. DENIZOT. — L'Église de Brou, à Bourg-en-Bresse. Série de vues photographiques extérieures et intérieures, de la dimension de vingt centimètres sur quinze, par M. Denizot, photographe. — M. Denizot s'est attaché à reproduire principalement les détails les plus remarquables du monument, les sculptures et les statues qu'il renferme. Nous citerons, parmi ses meilleures planches, le Jubé, la Chapelle de la Vierge, les Stalles, les Tombeaux de Philibert le Beau et de Marguerite de Bourbon; l'Annonciation et la Visitation, détails tirés de la chapelle de la Vierge, etc. Chacune de ces photographies, dont le nombre s'élève déjà à vingt-quatre, est du prix de........ 2 fr.

27. DIDIER. — Notice historique sur les deux monastères, le village, l'église, le collége et le château de Puellemontier, par l'abbé C. Didier, curé de la paroisse. In-8° de 164 pages. — Position géographique et territoire de Puellemontier. Son étymologie. Époque de sa formation avant Saint-Berchaire. Fondation d'un monastère de filles. Histoire et destruction de ce monastère. Fondation d'un monastère d'hommes par Simon de Beaufort. Le village de Puellemontier avant, pendant et après la Révolution. — L'Église : ses dimensions, son architecture, son ameublement, ses sculptures et ses vitraux. Le Collége. Le Château. Statistique sur Puellemontier. Appendice : Notice sur l'abbaye de Boulancourt et sur Longeville. Notice sur le village de Droyes........ 1 75.

28. JACOB. — Documents historiques sur les anciennes Sociétés de tir, notamment sur celles de Metz et de Nancy, par V. Jacob, bibliothécaire de la ville de Metz. In-8° de 8 pages.

29. JUSSIEU (A. DE). — La Sainte Chapelle du château de Chambéry, par A. de Jussieu, archiviste de la Savoie. Un volume in-8° de 260 pages et 11 planches dont l'une représente le buffet d'orgues, qui date du xve siècle, et une autre les verrières de l'abside, du xvie siècle, que l'on croit avoir été exécutés d'après les ordres de Marguerite d'Autriche, femme de Philibert, duc de Savoie........ 5 fr.

30. KOTHEN. — Notes sur les monuments funéraires et héraldiques que l'on voit encore dans quelques-unes des églises de Marseille, par Kothen. In-8° de 30 pages.

31. KOTHEN. — Notre-Dame du Rouet ou du Roilh, près Marseille, ancien prieuré rural de l'abbaye de Saint-Victor. Notice historique avec description, plan et détails, gravés par Kothen. In-8° de 16 pages........ 1 60.

32. LEFEUVE. — La Vallée de Montmorency. Histoire féodale, paroissiale, bourgeoise, littéraire et pittoresque, par Lefeuve. Cinquième édition. Un vol. in-12 de 545 pages. 4 fr.

33. LINAS (DE). — L'Histoire du travail à l'Exposition universelle de 1867, par Ch. de Linas, membre titulaire non résidant du comité impérial des Travaux historiques. Un volume in-8 de 361 pages avec 11 planches gravées et 5 photographies. Cet ouvrage, le plus important qui ait été fait sur la plus intéressante partie de l'Exposition de 1867, est divisé par pays et décrit la plupart des objets envoyés par chacun d'eux. Les planches en reproduisent les principaux : pour le Portugal, le magnifique ostensoir de Belem daté de 1506, la merveille de son exposition; pour l'Autriche et la Hongrie, la couronne de l'empereur Constantin Monomaque (xie siècle) et le casque de Charles-Quint; pour la Roumanie, plusieurs objets du fameux trésor de Petrossa; enfin, pour la France, une hache en silex taillé, un casque et des agrafes en bronze, une croix du xie siècle, une crosse d'abbesse en cuivre ciselé et doré, une statuette en argent du xve siècle, représentant saint Nicolas en habits pontificaux, un plat en faïence de Saint-Omer, une couverture de livre, etc........ 25 fr.
Quelques exemplaires ont été tirés sur papier de Hollande, et les planches, augmentées de deux photographies, sont coloriées à la main. Prix de ces exemplaires........ 50 fr.

Deux suppléments ont été ajoutés par M. de Linas à son ouvrage. Ils développent ce que l'auteur avait dit sur un ornement de bronze conservé au musée de Saint-Omer, et sur des agrafes et bagues de la collection de M. Fillon. Ces deux suppléments sont ensemble du prix de 2 fr., et sur papier de Hollande, de.. 2 50.

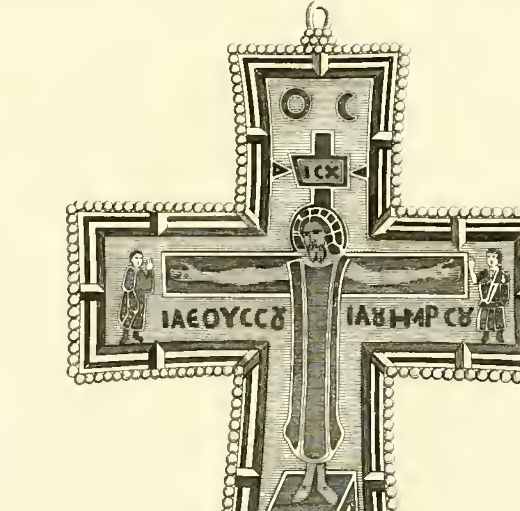
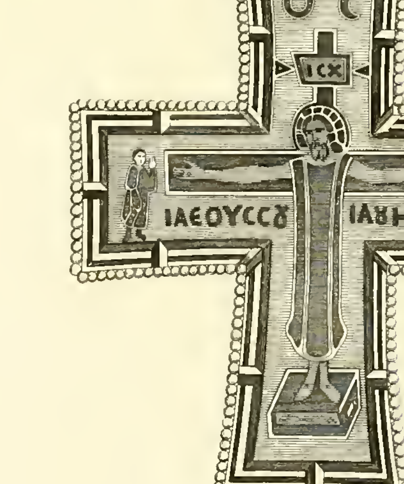
34. ODORICI. — MONUMENTI CHRISTIANI DI BRESCIA, illustrati da FEDERICO ODORICI. 1 volume petit in-folio de 88 pages de texte et de 7 planches. Cet ouvrage est divisé en six chapitres, dont voici les titres — : Chapitre I : Notice historique du monastère de Santa Giulia du VIII[e] au XI[e] siècle. — Chapitre II : Documents inédits. — Chapitre III : Basilique de S. Salvatore, avec trois planches donnant le plan et la coupe de la basilique, ainsi que des chapiteaux historiés et à sujets très-curieux du VIII[e] siècle. — Chapitre IV : Temple de Santa Maria in Solario, avec 1 planche. — Chapitre V : La Croix de Galla Placidia, ornée de pierres précieuses et de camées, avec 1 planche qui la représente et donne le détail des camées principaux. — Chapitre VI : La Lipsanoteca bresciana, avec 2 planches représentant les bas-reliefs d'ivoire dont les sujets nombreux et très-curieux sont interprétés et décrits dans le texte.

35. SVOBODA.—PHOTOGRAPHIES DES RESTES DES SEPT ÉGLISES D'ASIE, dont il est question dans les Révélations de saint Jean, et des sites adjacents : Smyrne, Éphèse, Laodicée, Philadelphie, Sardes, Thyatire, Pergame, etc. Collection de 62 photographies de 27 centimètres sur 23, exécutées avec le plus grand soin et de la plus grande netteté, par M. A. SVOBODA, de l'Académie royale de Venise. Voici les titres de quelques-unes de ces photographies, les premières qui aient été faites sur ces sites et monuments historiques de l'Asie Mineure : SMYRNE : Vue panoramique en 3 planches prise de l'extrémité ouest du Mont Pagus ; tombeau de saint Polycarpe, disciple de saint Jean, premier évêque de l'église de Smyrne, qui fut martyrisé en l'année 167, sous Marcus Aurelius Antoninus; le château du mont Pagus, ancienne construction ionienne, probablement d'un des généraux d'Alexandre. ÉPHÈSE : La grande mosquée, ancienne église de Saint-Jean à Ayasolouk, village dont le nom est une corruption turque du nom de l'église de Saint-Jean « Agiostheologos », et où on suppose que saint Jean fut enterré; quatre vues des restes du temple de Diane ; trois vues des restes du grand théâtre ; une de la tour carrée appelée la Prison de Saint-Paul ; la tombe supposée de saint Luc, découverte en 1866, avec les emblèmes de l'ancienne croix grecque et du bœuf gravés en relief sur la pierre. APHRODISIAS; le temple de Vénus transformé au IV[e] siècle, en magnifique basilique par suite de l'érection en évêché de la ville dont le nom avait été changé en celui de Stauropole ou « Cité de la Croix ». HIEROPOLIS : Vue générale, vue des grands thermes et des célèbres chutes d'eau de quatre cents pieds de hauteur. PHILADELPHIE : Deux vues générales dont l'une montre les anciens murs de la ville et l'acropole. SARDES : Vue générale ; vue du palais de Crésus, de l'ancien théâtre, du temple de Cybèle, du tombeau d'Alyatte, roi de Lydie, et de restes d'anciennes églises. PERGAME : L'ancienne église, long monument quadrangulaire dont la partie orientale, où était l'autel, se terminait en hémicycle, et dont les murs sont bâtis de briques, belles et régulièrement jointes, et ornés de marbre blanc; le double tunnel sur la rivière Selinus, l'un des plus remarquables ouvrages de l'antiquité ; l'amphithéâtre romain. — Chacune de ces belles et intéressantes photographies se vend séparément au prix de 6 fr. 75 c., la collection complète.. 325 fr.








Gravé par — L. Gaucherel

PREMIERS CRUCIFIX ET CRUCIFIEMENTS

1 GRAFFITE DU PALATIN IIIE SIÈCLE. 2 CRUCIFIX DE MONZA, VIE SIÈCLE — 3 4 5 6 FIOLES DE MONZA VIE SIÈCLE

ICONOGRAPHIE

DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX [1]

CRUCIFIX DU VI^E AU IXE SIÈCLE.

Premiers crucifix. — La seule image de crucifix, datant du temps des persécutions, qui nous soit parvenue est une caricature; nous voulons parler du « graffite » découvert sur un mur, il y a quelques années, dans les fouilles du mont Palatin, à Rome, et transporté au musée Kircher où nous l'avons observé. On sait qu'il représente un personnage à tête d'âne attaché à la croix, et un autre personnage dans une attitude en usage parmi les payens pour exprimer l'adoration, avec cette inscription : Αλεξαμενος σεβετε (pour σεβεται) θεον « Alexamène, adore ton Dieu. » Ce graffite a été tracé, selon toutes les probabilités, au commencement du IIIe siècle, dans la partie du palais des empereurs consacrée à l'école palatine, par un écolier qui voulut ainsi tourner en dérision un de ses condisciples accusé d'être chrétien [2].

C'était le moment où avait le plus de cours l'imputation calomnieuse et ridicule qui attribuait aux juifs et aux chrétiens de faire de l'âne sauvage l'objet de leurs adorations, d'après un récit fabuleux de l'histoire mosaïque rapporté par Tacite; puis il semblait que l'on dût donner le coup de grâce à une secte odieuse en la représentant comme associant dans un même culte l'image d'un supplicié avec la tête d'un animal stupide.

De la connaissance de cette caricature, le P. Garucci concluait volontiers à l'existence de l'image vénérée qui aurait été ainsi dénaturée : les chrétiens d'alors auraient eu des représentations du crucifix, et leur prudente réserve se serait bornée à ne pas en faire l'objet d'un culte public, et à les soustraire aux yeux profanes capables de les interpréter aussi mal. La tunique portée

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXVI, p. 5-25.

2. Garucci, « Il crocifisso graffito » (extrait de la « Civilta cattolica »), 1857. — De Rossi, « Bulletin d'archéologie. » — Martigny, « Dict. d'Ant. chrét. », p. 94. — Voir notre planche, figure 1.

par la figure crucifiée dans la caricature paraît au savant jésuite devoir favoriser cette opinion, sur ce fondement que les condamnés soumis alors à ce genre de supplice étaient nus. L'idée de vêtir celui-ci a dû venir d'une certaine connaissance des crucifix chrétiens qui auraient été habillés, comme le furent plus tard les plus anciens de ceux qui nous sont parvenus.

Ces crucifix sont du sixième siècle et ils déterminent les limites les plus récentes que l'on puisse assigner à l'origine du crucifix dans l'art chrétien; si leur authenticité était contestée, l'autorité de saint Grégoire de Tours suffirait pour ne laisser subsister aucun doute à cet égard.

Le saint évêque rapporte qu'il existait de son temps dans l'église de Saint-Genès, à Narbonne, une peinture où Notre-Seigneur Jésus-Christ était représenté crucifié et ceint d'un voile « præcinctum linteo », dont il avait été recouvert dans les circonstances suivantes : les termes de l'histoire nous laissent du doute sur la question de savoir si, originairement, la peinture offrait le corps du Sauveur dans un état de nudité inconvenante, ou si seulement il était recouvert trop insuffisamment au point de vue du respect, d'où était venu l'usage de le revêtir d'une longue robe. Toujours est-il que Notre-Seigneur apparut par deux fois à un prêtre nommé Basile, lui ordonnant de faire recouvrir son image d'un vêtement [1], ce qui fut fait lorsque, après la seconde injonction, Basile se fut décidé à faire connaître à son évêque la vision qu'il avait eue.

Les pères du deuxième concile de Nicée [2] invoquèrent, parmi les faits propres à constater l'ancienneté du culte accordé aux images, l'histoire attribuée faussement à saint Athanase d'un crucifix qui, en butte à la profanation des Juifs à Beyrouth, aurait miraculeusement répandu du sang. Sigebert, dans sa chronique, rapporte l'événement à l'année 556 et, en même temps qu'il ôte ainsi toute possibilité de le mettre sous le patronage du grand patriarche d'Alexandrie, il lui assure un fondement très-probable [3].

D'après dom Ruinart, il paraîtrait qu'un crucifix fut trouvé en 1643 dans le tombeau de Chilpéric, à Saint-Germain-des-Prés.

De ces faits il ne résulte pas que la représentation du Sauveur sur la croix

1. « Cooperi me vestimento », est-il dit dans la première apparition ; et, dans la seconde, « tege linteo picturam istam. » S. Greg. Turon, « De gloriæ martyrum », chap. XIII.

2. Actio. IV.

3. La tradition, rapportée à Nicée, allait plus loin, car ce crucifix était réputé sculpté de la main de Nicodème, comme l'a été de temps immémorial celui qui est à Lucques l'objet d'une si grande vénération. Le crucifix de Sirolo près Umana, dans la Marche d'Ancône, objet d'un pèlerinage très-fréquenté, est aussi quelquefois attribué à Nicodème, mais plus ordinairement à saint Luc. Tout en laissant ces légendes dans l'obscurité de leur origine, il ne nous paraît

fût nouvelle au VIe siècle, au point qu'antérieurement il ne s'en trouvât pas d'exemple; mais d'après ce que nous savons d'ailleurs de la marche suivie par l'art chrétien, nous devons croire qu'alors seulement ces images commencèrent à devenir usuelles.

Il nous reste de ce temps-là le crucifix qui, très-probablement, fut offert par saint Grégoire-le-Grand à la reine Théodelinde, pour le jeune Adaloald, son fils, et ce monument n'est pas isolé dans le trésor de Monza : deux petits reliquaires en or émaillé qui, probablement aussi, avaient appartenu à la même princesse, y offraient également deux exemples du Christ étendu sur la croix [1]; sur les petites fioles en métal, dans lesquelles il lui avait été envoyé des huiles recueillies à Rome devant les corps des martyrs [2], on observe, à défaut du Crucifiement lui-même, l'association de la figure du Christ avec celle de la croix, d'une manière qui en est plus voisine qu'aucune autre de celles dont nous avons parlé précédemment. Sur trois de ces précieux restes de l'antiquité sacrée, la croix, surmontee d'une figure en

pas inutile d'en faire mention. Il faut d'ailleurs, à ce sujet, distinguer entre différentes choses dont une ou deux pourraient être fausses, sans préjudice pour la mesure de vérité qui demeurerait aux autres. Il n'est pas impossible qu'il y ait eu certains crucifix d'une antiquité exceptionnelle et bien antérieure à la pratique générale de ces représentations, sans que Nicodème leur ait prêté rien de plus que son nom, et, d'un autre côté, le docteur juif aurait bien pu acquérir une sorte de demi-talent dans la sculpture, à laquelle il se serait exercé comme passe temps, ainsi que le représente dans ses méditations la sœur Emmerich, sans avoir sculpté aucun crucifix ou bien sans avoir sculpté ceux qui lui ont été attribués : rien ne prouve, cependant, que cette attribution ne soit pas fondée quant au crucifix de Beyrouth et à celui de Lucques : autant il est sage de ne pas admettre absolument comme matière de fait (on nous pardonnera cet anglicisme) ces dires pieux qui nous arrivent sans appui de documents authentiques, autant il importe dans l'intérêt de la vérité de ne pas en laisser perdre la trace.

Guillaume, roi d'Angleterre, jurait, d'après l'historien Edmer, sur le saint Voult de Lucques, comme sur la plus vénérable des images divines; on en avait répandu des copies d'où est venu le nom de saint Vaudelu, par corruption de saint Voult de Lucques. Le saint Sauf (Sauveur) d'Amiens pourrait appartenir à cette catégorie, quant à la pensée fondamentale, bien qu'il en diffère par la forme.

1. Mozzoni, « Tavole della storia della chiesa », p. 79.

2. Seize de ces petites fioles sont d'un alliage métallique analogue à l'étain. Il y en a un bien plus grand nombre en verre. Originairement venues de la Palestine où elles étaient destinées à contenir de l'huile des Lieux-Saints, ces fioles avaient été transportées à Rome, où elles avaient servi à contenir des huiles recueillies dans les lampes que l'on entretenait devant les tombeaux des martyrs. Le trésor de Monza possède aussi un papyrus, le plus précieux qui se soit conservé, qui contient la liste des martyrs, à commencer par les apôtres saint Pierre et saint Paul dont les huiles avaient été envoyées à la pieuse reine des Lombards. (Mozzoni.) Notre planche donne la reproduction du crucifix de Monza (fig. 2), d'une des fioles, face et revers (fig. 3, 4), et de la partie centrale d'une autre (fig. 5, 6).

buste de Notre-Seigneur (fig. 3)[1], est accompagnée de celles des deux larrons crucifiés réellement à ses côtés, et, de plus, on voit dans les deux premiers exemples le soleil et la lune.

Un quatrième de ces petits monuments que nous reproduisons (fig. 5) va plus loin : on y voit également entre les larrons crucifiés, et avec l'accompagnement du soleil et de la lune, une figure de Notre-Seigneur, mais cette figure maintenant est en pied et ses bras sont étendus, bien qu'ils soient en même temps un peu surbaissés et que la croix n'apparaisse pas elle-même. Cette extension a évidemment pour but de représenter un souvenir plus explicite du Crucifiement encore mitigé par le respect. La croix que l'on a évité de faire figurer sur cette face principale, comme si on eût craint qu'elle y rappelât trop l'ignominie du supplice, a été rejetée au revers de la fiole (fig. 6) où elle est au contraire placée sous un arc de triomphe et entourée des têtes des douze apôtres, puis d'un cercle concentrique d'étoiles destinées à détacher de plus en plus l'esprit des pensées terrestres pour les élever à l'idée de la glorification dont l'instrument de salut est devenu l'objet.

Dans ce dessein, l'on a modifié la forme de la croix. Ici, non-seulement elle est pattée, mais la tige supérieure est égale à la hampe inférieure. Sur l'une des autres fioles où elle est placée au-dessous du buste sacré, elle est feuillée comme un arbre vivant (fig. 3).

La double intention de rappeler tous les mystères accomplis dans les Lieux-Saints et d'en écarter tout ce qui pouvait se formuler avec un caractère d'opprobre et de souffrance, se retrouve dans toutes les parties de ces compositions ; elle ressort spécialement de la présence des larrons et de l'attitude qui leur est prêtée : sur les trois fioles où la figure du Sauveur apparaît seulement en buste au-dessus de la croix, les larrons ont les bras étendus ; sur la quatrième, où Notre-Seigneur étend lui-même les bras pour dire son sacrifice, les larrons cessent de les étendre, comme si on eût voulu éviter une similitude ; et on leur a attaché les mains derrière le dos, leur gibet étant devenu un simple poteau qui n'a plus, dans sa forme, rien de la croix.

Les fioles de Monza, quelle que soit l'époque précise de leur exécution, s'offrent comme ayant une antériorité d'idées, sinon une antériorité de temps, sur les autres représentations du Crucifiement, que nous pouvons également

1. Mozzoni, — p. 84, fig. C. G. L. — Il est à remarquer que deux de ces bustes sont renfermés dans un médaillon crucifère et que le troisième, celui que nous reproduisons, déborde le contour inférieur d'un disque semblable devenu tout à fait un nimbe crucifère, à cela près que la croix se partage à la hauteur des tempes, hauteur qui ne correspond pas au milieu du disque.

faire remonter au VI[e] siècle. On doit aussi attribuer à cette époque les miniatures du célèbre manuscrit syriaque de la bibliothèque de Saint-Laurent, à Florence, parmi lesquelles on remarque une scène de Crucifiement[1].

Là, non-seulement le Christ est attaché à la croix entre les deux larrons; mais, dans le moment même, il a le côté percé par la lance d'un soldat, en regard duquel le porte-éponge est placé dans une disposition symétrique; la Sainte-Vierge et saint Jean d'un côté, les saintes femmes viennent ensuite; au pied de la croix, trois soldats tirent au sort la robe du Sauveur[2].

Dans cette miniature syriaque, comme sur la croix et les reliquaires de Monza, le Christ est posé et vêtu de la même manière, la tête haute, les bras étendus dans une position parfaitement horizontale, recouvert d'un « colobium », sorte de dalmatique qui laisse les bras nus et descend jusqu'aux pieds.

La même disposition s'observe sur la plupart des crucifix d'une date immédiatement postérieure, jusqu'au IX[e] siècle, de telle sorte qu'aucune exception au VII[e] est peu probable et que, depuis, l'usage de la longue robe continue comme un reste d'influence archaïque parallèlement avec celui du voile, qui s'était introduit avec une couleur de nouveauté.

Le « santo volto » de Lucques est si totalement vêtu que même ses pieds sont chaussés, cette chaussure est d'argent et surajoutée, mais elle indique la disposition des esprits à l'époque assurément très-ancienne à laquelle elle l'a été. Quant à l'antiquité même de ce crucifix, aucun critique raisonnable ne lui refusera d'être antérieur à la persécution des Iconoclastes, et, sans préjudice des droits qu'il peut avoir à l'origine qu'il s'attribue, nous le considérons comme n'étant pas au moins plus récent que le VII[e] siècle[3].

1. Labarte, « Arts industriels », pl. LXXX. M. Labarte fait observer que le manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, l'un des plus précieux de la Bibliothèque impériale, Gr. n° 510 (IX[e] siècle), offre un Crucifiement (fol. 30) si analogue, que « les trois cents années qui s'étaient écoulées entre les deux représentations avaient apporté peu de changement dans les détails de la composition ». Nous aurions désiré pouvoir juger nous-même de quelques détails; mais, depuis que cet important manuscrit nous a été signalé, nous n'avons pas encore été en position d'en obtenir la communication.

2. D'Agincourt, « Peinture », pl. XXVII. Par une singularité remarquable observée par d'Agincourt, il semble que, pour décider du sort, les soldats jouent au jeu de la morra.

3. Nous sommes passé à Lucques pour voir le « santo volto », mais cette faveur ne s'obtient qu'à certains jours de fête; seulement, un prêtre de la localité nous a affirmé l'exactitude de la gravure due à M. Perfetti; cette gravure paraît avoir été faite d'après l'original dépouillé d'une robe plus riche dont il est habituellement recouvert. A Sirolo, la sculpture primitive n'a qu'un simple voile; nous possédons une gravure qui la montre recouverte d'une aube transparente.

La tunique du « Santo volto » de Lucques a des manches; mais nous retrouvons le colobium sans manches dans le Crucifiement que le pape Jean VII (705-708) fit représenter parmi les mosaïques dont il orna l'entrée de la chapelle de la Sainte-Vierge, dite « in Præsepe », qui faisait partie de l'ancienne basilique de Saint-Pierre au Vatican [1]; dans celui du cimetière de Saint-Jules, publié par Bosio [2], qui paraît du VIII[e] siècle, et sur une croix reliquaire (encolpium) conservée au musée du Vatican et que nous publions d'après une photographie que nous avons obtenu d'en faire tirer [3], œuvre au plus tard du VIII[e] siècle, si elle n'est du VII[e].

On pourrait citer en beaucoup plus grand nombre les crucifix à longue robe qui la portent avec des manches. Cette circonstance est un signe probable de leur moindre antiquité. En effet, il en est de formés à l'imitation de crucifix plus anciens qui ne sont pas antérieurs au XII[e] siècle [4].

Personne ne verra dans l'antiquité chrétienne, lorsqu'elle représentait Notre-Seigneur, entièrement vêtu sur la croix, autre chose qu'un sentiment respectueux et un signe iconographique destiné à le rendre : il est certain, au contraire, que le Sauveur fut dépouillé de ses vêtements avant de subir le dernier supplice, et la seule chose qui pourrait demeurer en question serait

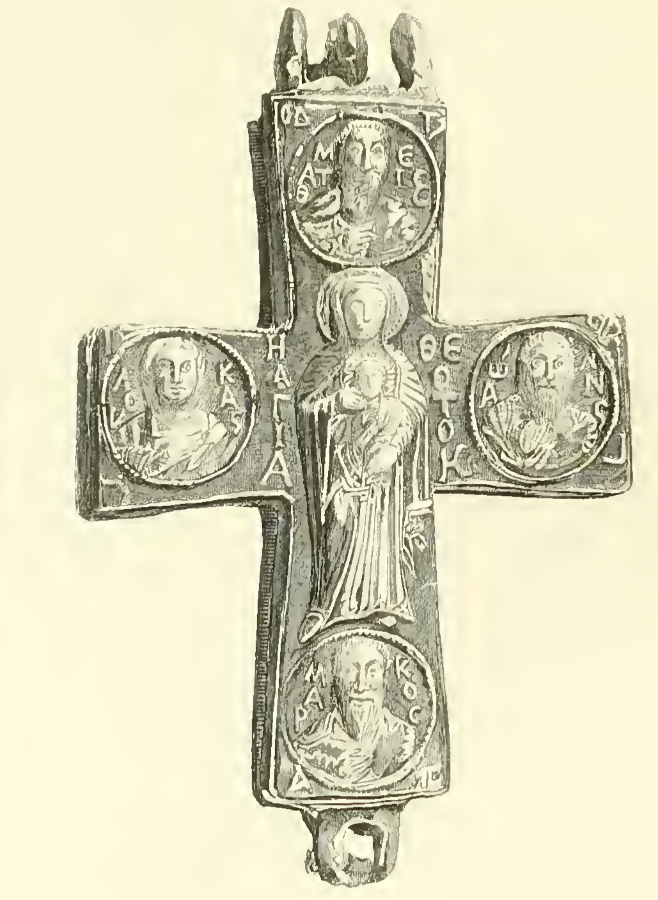
1. Ciampini, « De sacris edificiis », pl. XXII, et Corneille Curti, « De clavis dominicis », ont publié le crucifix de Jean VII, d'après des dessins conservés à la Bibliothèque Angélique à Rome.

2. Bosio, « Roma sott. », p. 581.

3. Cette croix, à ne considérer que la face principale, offre les plus grandes analogies avec celle qui, au temps du cardinal Étienne Borgia, se trouvait dans le trésor de l'église de Saint-Alexis au mont Aventin, qu'il a publiée (de cruce Veliterna, p. 133) et que lady Eastlake a reproduite d'après sa gravure, (Hist. of our lord, t. II, p. 328), à tel point que, rejetant les différences sur l'inexactitude du dessinateur, on serait fondé à croire que c'est la même; la seule de ces différences qui soit sérieuse, si l'on considère la manière d'à peu près des dessinateurs du XVIII[e] siècle, serait celle des deux lettres Φ, C, que l'on voit entre le soleil et la lune sur la planche du cardinal Borgia, sans que la photographie en offre des traces; mais les différences sont énormes au revers, car, d'une part la Sainte-Vierge se voit représentée en Orante, sans inscription, et sur la croix du Vatican elle porte son divin Fils avec cette inscription, Η ΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚ, « sainte mère de Dieu. » De même, sur cette croix, les Évangélistes sont accompagnés de leurs noms, tandis qu'aucune inscription ne les désigne sur la planche de Borgia. A supposer que le graveur, travaillant de mémoire, ou avec des indications imparfaites, après une observation superficielle, ait pu faire de pareilles bévues, comment concevoir que le savant cardinal, après avoir manié l'original, aurait pu disserter longuement sur la figure de Marie et des Évangélistes comme si la première eût été en Orante et tous sans inscriptions? Cependant, si l'on considère la dimension, la matière, la forme générale des deux objets, il reste quelque raison de douter, d'autant plus qu'à Saint-Alexis on ne retrouve plus de croix semblable. On ne sait pas assez jusqu'où peuvent aller les erreurs dans ce genre, même quand on a eu l'original sous les yeux et qu'il s'y substitue un dessin trompeur.

4. Voir, pour les crucifix à longue robe, Gretzer, « De cruce », t. III, l. I, cap. XXXIII. — Mar-





CROIX-RELIQUAIRE DU MUSÉE DU VATICAN

VIIe OU VIIIe SIÈCLE

de savoir s'il s'assujettit aux ignominies de la nudité complète. Ce n'est pas probable, il n'est pas prouvé même, fait observer le père Cahier[1], que les suppliciés chez les Romains fussent entièrement nus, et la tradition d'après laquelle la Sainte-Vierge se serait défaite de son voile pour en couvrir au moins les reins sacrés de son Fils est pleine de vraisemblance[2]. Quoi qu'il en soit, il est d'une obligation absolue, dans l'art chrétien, de donner cette marque de respect à l'image du Sauveur; on ne signale que de rares infractions à la règle et, d'ordinaire, seulement pour dire comment elles furent réprimées[3].

Quant à l'usage du voile avec suppression de la robe, quelle que soit la signification de l'apparition de Narbonne rapportée par saint Grégoire de Tours, il est certain qu'il se répandit au IXe siècle; on le voit même sur la croix de Velletri attribuée au VIIIe par le cardinal Borgia[4], et sur la paix en ivoire donnée par Ursus, duc lombard, à la ville de Cividale, en Frioul, au milieu de ce même siècle[5]. Il s'y fait remarquer par sa large extension en forme de tunique et, de plus, sur le premier de ces monuments par sa riche ornementation, on trouve d'autres exemples de cette richesse, mais ils ne sont pas très-communs, tandis que l'extension du voile se maintint comme pratique habituelle jusqu'aux approches de la Renaissance; tel on l'observe parmi les monuments du IXe siècle, sur le diptyque donné au monastère de Rambona, dans la Marche d'Ancône, par l'impératrice Ageltrude, veuve de

tigny, « Dict. d'Arch. chrét. », p. 191. — « Ménologe de l'empereur Bazile », Xe siècle. — Séré, « Moyen-Age et Renaissance », pl. A. — Lady Eastlake, « History of our lord », t. II, p. 330, 344. — Bock, « Trésors de Cologne », pl. XXXVI. — Forster, « Monuments d'Allemagne, peinture », t. I, p. 42. — Forgeais, « Plombs historiés », 4e série, p. 39. Il n'y a point d'époques pour les enseignes de pèlerinage puisqu'elles ne font que reproduire plus ou moins approximativement le type auquel se rapporte la vénération des fidèles. Nous en possédons une en cuivre du crucifix de Sirolo, où il est vêtu de la tunique à manches, que nous avons dit dans une note précédente lui avoir été surajoutée.

1. « Mélanges d'archéologie ». Il ne faut pas confondre sous ce rapport les Grecs et les Romains. Ceux-ci avaient un grand respect pour la pudeur, ils n'auraient pas souffert les nudités des Grecs avant d'avoir été envahis par leurs mœurs.

2. Ce voile est celui que l'on croit conserver à Aix-la-Chapelle.

3. Gretzer, « De cruce », lib. I, cap. XXII, signale des crucifix nus à Ausbourg, à Landshut ; d'Agincourt en reproduit un d'après Federici, « Memorie Trevigiane » (in 4°, t. II, p. 3) qui se trouvait dans la salle du chapitre des dominicains à Trévise : Peinture pl. XCVII, fig. 13 (XIe siècle). Philippe II ayant reçu du grand-duc de Toscane un christ de Benvenuto Cellini qui était entièrement nu le voila de ses propres mains avant de le montrer aux comtesses de Savoie et de Flandre. (Ayala, « Pictor Christianus », l. III, cap. XVII, 5.)

4. « De cruce Veliterna ».

5. Mozzoni, « Tavole della storia della chiesa », p. 89.

Guy, duc de Spolète, qui fut sacré empereur par le pape Étienne V, en 894 [1]; enfin, dans la miniature grossière du sacramentaire de Gellone [2].

Il est à remarquer qu'il n'a pas la même ampleur sur la croix de Lothaire et dans la miniature du manuel de prières de Charles-le-Chauve, où il est noué sur le côté d'une manière plus pittoresque et moins respectueuse, sur le premier principalement [3]. Le Christ non plus n'y conserve pas la position parfaitement horizontale des bras qui caractérise tous les crucifix que nous avons jusqu'à présent cités, et le plus grand nombre encore, quoique avec moins d'inflexibilité, de ceux qui leur succédèrent jusqu'au XIVe siècle. Ici, ils fléchissent assez notablement, quoique tout d'une pièce; en même temps, la tête s'affaisse et penche à droite, selon une règle invariable, jusqu'à la rupture du fil traditionnel opérée par la Renaissance, Notre-Seigneur étant mort ou mourant. C'est-à-dire que, sous divers rapports, il se manifeste dès lors une tendance à ramener la représentation aux conditions réelles des faits. Cependant le crucifix de Lothaire, eu égard à ses accessoires, la main divine surtout suspendue au-dessus de sa tête avec une couronne et la céleste colombe, puis le serpent vaincu à ses pieds, appartient sans équivoque à la classe des monuments où la pensée du triomphe domine pleinement l'idée de compassion et de souffrance; seulement on y voit se dessiner plus clairement cette autre vérité, qui est au fond de tous les honneurs rendus à la croix et au divin Crucifix, à savoir que c'est par sa mort et ses souffrances qu'il a triomphé de la mort, du péché, de l'enfer et sauvé le monde.

Forme de la croix dans les premiers crucifix. — De même que les vêtements avec lesquels Notre-Seigneur fut originairement représenté sur la croix n'infirment en rien la persuasion où l'on est de la nudité plus ou moins complète, où le fils de Dieu s'assujettit dans la réalité de sa passion, de même les formes données à l'instrument du salut dans l'art chrétien primitif ne peuvent fournir aucun éclaircissement sur sa forme réelle. Nous avons vu que tout entre-croisement de lignes avait paru d'abord suffisant aux fidèles pour leur rappeler ce précieux souvenir, puis ils s'étaient complu à donner à la croix toutes les figures capables de lui faire honneur en la présentant avec un caractère ornemental. De là tant de croix treffées, pattées, gemmées, etc.

On distingue trois principales formes de croix, désignées sous les noms de

1. Buonarotti, « Osservationi sopra frammenti di vetri », p. 257. — Mozzoni, IXe siècle.

2. Seré, « Moyen-Age et Renaissance », miniatures, pl. III.

3. Martin et Cahier, « Mélanges d'arch. », t. I, pl. XXII, p. 221. Nous souscririons facilement à l'opinion de M. Labarte, qui juge ce crucifix d'une exécution postérieure au reste de la croix.

« decussata, commissa » et « immissa[1] », qu'il sera plus simple et plus selon nos usages d'appeler, dans notre langue, croix en sautoir, croix tronquée et croix proprement dite. La première, en forme de X, est dite aussi croix de Saint-André, parce que l'usage a prévalu de l'attribuer comme instrument de son supplice à ce saint apôtre, bien que la légende fasse entendre qu'il fut plutôt crucifié sur une croix proprement dite, mais posée horizontalement. La seconde affecte la forme d'un T; il y a lieu de croire qu'elle était effectivement la plus employée comme instrument de supplice. La troisième, †, est la seule à laquelle nous donnions proprement le nom de croix, la distinguant sous les noms de croix grecque[2] et de croix latine, selon que ses quatre parties sont égales ou que sa tige inférieure s'allonge plus que la tête et les branches.

Sauf le cas de la croix « decussata » ou en sautoir, qui a été bien employée pour rappeler l'instrument du salut d'une manière large, mais non pas au point qu'on y ait jamais attaché le corps du Sauveur, les branches de la croix sont ordinairement perpendiculaires à la tige; il n'est pas sans exemple, cependant, qu'elles s'inclinent en fourche comme les branches d'un arbre vivant et prennent la forme d'un Y. Telle on la voit dans un Crucifiement[3], compris parmi les peintures du XIIIe siècle dont est revêtue la chapelle de Saint-Sylvestre, attenant à l'église des Quatre-Couronnés, à Rome, et c'est sous cette forme que Catherine Emmerich, dans ses « Méditations », dépeint la croix du Sauveur.

En admettant que la vraie croix ait été « commissa » ou en forme de T, quant à son corps principal, elle serait revenue, cependant, à la forme « immissa » qui, ayant seule prévalu, est devenue pour nous la croix proprement dite, au moyen du support auquel dut être attaché le titre de la croix; mais de telle sorte que cette tige supérieure surajoutée se distinguât par l'infériorité de ses proportions. Tel est conçu l'instrument du supplice auquel proprement est attaché le Christ sur la croix de Monza et sur « l'encolpium » du musée du Vatican que nous publions. Sur les reliquaires de Monza, la croix est pleinement tronquée; elle revient cependant aux mêmes termes, si l'on considère que le titre, s'y montrant suspendu au-dessus, suppose l'existence du support

1. Jacques Bosio, « De cruce triomphante ». — Pellicia, « De christianæ enlesiæ politia », t. II, l. IV, chap. VII. — Martigny, « Dict. d'ant. chrét. », p. 184. — Cahier, « Mél. d'arch. », t. I, p. 223.

2. La croix à quatre branches égales, dite croix grecque, n'a jamais été employée pour les Crucifiements.

3. D'Agincourt, « Peinture », pl. CI (an 1248). — Jameson et Eastlake, « History of our lord », t. II, p. 175.

qui n'a pas été représenté [1]. Nous distinguons, tant sur la croix de Monza que sur notre croix-reliquaire, la croix instrument de supplice à laquelle le Christ est immédiatement attaché, de la croix qui constitue l'ensemble de l'un et l'autre de ces petits monuments : celle-ci servant de support et de cadre à la première, ainsi qu'aux accessoires dont elle est entourée, a reçu au contraire les proportions d'une croix formée comme nous la concevons par l'entre-croisement à angles droits d'un montant et d'une traverse d'égal équarrissage. Cette distinction entre les deux croix, l'une d'un caractère plus ou moins monumental dans le champ de laquelle l'autre est inscrite, se retrouve sur bon nombre d'œuvres des temps antiques ou du Moyen-Age. Nous citerons spécialement la croix des princes de Hohenlohe, publiée par M. l'abbé Bock et par lady Eastlake [2], et la croix de Lothaire, où la croix intérieure est encore en T, sans addition même de support supérieur, la première ne portant pas de titre, celui de la seconde reposant immédiatement sur la traverse. Puis, en descendant jusqu'au XIIe siècle, une peinture transportée dans la cathédrale de Sarzane, et publiée par M. Rosini [3], où le titre s'élève seul pour former la partie supérieure de la croix, comme s'il reposait encore immédiatement sur la traverse ou s'il avait un support qui fût caché par le nimbe du Christ.

Titre de la croix. — L'importance que l'on attachait à la signification du titre de la croix est attestée tout spécialement par les monuments où il est représenté sans porter aucun caractère alphabétique, comme si, par lui-même, il avait dû rappeler la royauté bien réelle du Fils de Dieu, que Pilate avait proclamée sans savoir ce qu'il faisait. Ainsi le titre de la croix apparaît sur l'un des reliquaires de Monza [4] sans inscription ; de même sur notre encolpium du Vatican, mais avec cette particularité remarquable qu'il est orné de perles et entrecoupé de deux lignes croisées en sautoir [5] : seraient-ce les cordons d'une lettre scellée, ou aurait-on voulu par là donner à méditer sur le secret de la royauté divine?

Les auteurs des crucifix les plus primitifs ne se sont pas, d'ailleurs, astreints à reproduire en tout ou en partie les termes mêmes de l'inscription ; ils se

1. Dans la caricature tracée sur les murs du Palatin, le support du titre de la croix est indiqué par un trait qui ne tombe pas à l'aplomb de la tige inférieure.

2. Bock, « Trésors de Cologne », pl. XXXVI. — Lady Eastlake, « History of our lord », t. II, p. 330.

3. Rosini, « Storia della pittura italiana », planches in folio, pl. A.

4. Mozzoni, « Tavole della storia della chiesa », p. 791, fig. C.

5. La croix publiée par Borgia et répétée par lady Eastlake porte aussi l'entre-croisement de lignes.

contentent souvent de divers sigles de nature à désigner le Sauveur. La croix de Monza porte ceux-ci : ICX. ainsi complétés : IC XC. sur le second des reliquaires du même trésor [1], de manière à offrir la première et la dernière lettre de chacun des deux mots Ιησους Χριστος. Jésus-Christ. Beaucoup d'autres crucifix postérieurs portent des caractères d'une valeur analogue. comme ceux-ci : IHS XPS dans la miniature du sacramentaire de Gellone. ou seulement IHS. sur une croix émaillée publiée par lady Eastlake. et appartenant à sir Robert Curzon. remarquable par le Christ habillé et noblement posé dont elle est chargée. Le « Santo Volto » de Lucques est surmonté en guise de titre de l'A et de l'Ω.

D'un autre côté, d'après Bosio. le Crucifiement du cimetière de Saint-Jules porte : JESVS REX JVDEORVM ; le crucifix de Lothaire : HIC EST IH(esus) C(hristus) NAZARENVS REX IVDEORVM; la miniature de Charles-le-Chauve : IHS NAZAENVS REX IVDEORVM; le diptyque de Cividale : IHS NAZA. REX IVDE; celui de Rambona : EGO SVM JESVS NAZARENVS. REX IVDEORVM. mais de telle sorte que les deux derniers mots seuls figurent sur le titre de la croix et que les autres sont gravés dans une ligne supérieure; enfin. dans la mosaïque de Jean VII, on aurait vu. d'après Ciampini et Curti. un premier exemple de la forme abrégée INRI. qui a si généralement prévalu depuis le XVIe siècle [2].

M. l'abbé Martigny fait observer que sur un crucifix, trouvé dans le tombeau de saint Celse à Milan, on lit. à la place du titre ordinaire. ces sigles ΦC : ce sont ceux-là mêmes qui. d'après le cardinal E. Borgia. se seraient trouvés non pas sur le titre. mais au-dessus du titre de la croix conservée de son temps à Saint-Alexis de Rome. et immédiatement entre le soleil et la lune. Il en résulterait. à notre avis. si nous étions assuré de l'exactitude de la gravure qui en est donnée. qu'ils ne remplaceraient pas l'inscription du titre, mais qu'ils se rapporteraient plutôt à la présence de ces deux astres. soit qu'ils n'expriment qu'un seul mot Φῶς « lumière », comme le pense M. l'abbé Martigny. ou Φωστῆρες « luminaria ». comme le conjecture le cardinal Borgia. soit qu'il soient les initiales de deux mots. Φῶς. pour le soleil. et Σελήνη. la lune. selon une autre interprétation du savant cardinal. Cependant. en rapprochant ces sigles ΦC de cette inscription latine : LVX MVNDI. posée

1. Mozzoni, p. 79, fig. B.

2. Nous rappelons ici la formule du titre de la croix donnée par les quatre Évangélistes : saint Mathieu, « Hic est Jesus rex Judœorum » (XXVII, 37) ; saint Marc, « Rex Judœorum » (XV, 26) ; saint Luc, « Hic est rex Judœorum » (XXIII, 38) ; saint Jean, « Jesus Nazarenus rex Judœorum » (XIX, 19) ; saint Jean seul a donné la forme rigoureusement exacte, conformément à la portion du titre encore conservée à Rome, à Sainte-Croix-de-Jérusalem. (Voir les « Annales ». t. XXIV.)

au-dessus de la tête du Christ, bien réellement à la place du titre et au sommet de la croix, sur une couverture d'évangéliaire publiée par Giulini, et à une assez grande distance du soleil et de la lune, on ne peut refuser quelque vraisemblance à l'interprétation de M. l'abbé Martigny, appliquant principalement ces sigles à Notre-Seigneur, pour dire qu'il est la vraie lumière [1], comparativement à celle des astres qui s'obscurcirent au moment de sa mort.

Nous ferons remarquer que dans les crucifix primitifs on a mis une véritable persistance à terminer la tablette, servant de titre à la croix, par deux appendices en queue d'aronde : on les observe sur la croix et sur l'un des reliquaires de Monza, sur notre croix-reliquaire du musée du Vatican, dans la mosaïque de Jean VII, la peinture du cimetière de Saint-Jules, comme dans la miniature de Charles-le-Chauve. Nous ne pouvons dire, toutefois, si on y attachait une signification ou si les artistes ne faisaient que suivre en cela une routine aveugle.

De l'importance accordée au titre et de sa transformation est née la croix à double traverse, dite croix du Saint-Sépulcre, croix de Lorraine, croix archiépiscopale, mais nous ne faisons encore que la mentionner, n'en connaissant pas d'exemple qui ne soit postérieur au IXe siècle, auquel se termine pour nous la période d'origine.

COURONNES. — On peut admettre comme vraisemblable, selon l'opinion de Gretzer, que Notre-Seigneur conserva sur la croix la couronne d'épines, ou plutôt que cette couronne ayant été momentanément enlevée de sa tête pendant les apprêts du supplice, elle y fut replacée quand il eut pris pleine possession de l'instrument du salut. Les intentions dérisoires de ses bourreaux, d'accord avec l'inscription qui faisait consister dans sa royauté le motif de sa condamnation, s'accordaient surtout avec les intentions divines, et, vraiment roi dans les souffrances et la mort même, il était dans l'ordre de sa situation qu'il portât des attributs capables de le faire souffrir, et cependant de nature à proclamer la réalité de son titre souverain.

Les chrétiens primitifs, néanmoins, et encore après ceux des hautes époques, dans la disposition où ils étaient de dissimuler tout ce qui pouvait, dans le sacrifice du Calvaire, avoir conservé une signification de douleur et

1. Martigny, « Dict. d'ant. chrét. », p. 193. — Burgati, « Memorie di S. Celso », p. 241, fig. I. — Giulini, « Memorie di Milano », p. 410, III. (Cette couverture d'évangéliaire nous semble sentir le XIe siècle.) — Borgia, « De cruce vaticana », p. 133. — Lady Eastlake, « History of our lord », t. II, p. 328.

d'ignominie. ne pouvaient se résoudre à le représenter selon sa cruelle réalité[1]. Sur le sarcophage publié dans les « Annales archéologiques[2] », la couronne dont les soldats ceignent la tête du Fils de Dieu est une couronne de fleurs : ils le font avec respect et il la reçoit avec dignité. Il semble y avoir une certaine corrélation entre cette couronne ainsi transformée et l'autre couronne tout à fait triomphale qui, au centre du même monument et des monuments analogues, surmonte la croix et renferme le monogramme sacré. Ailleurs, la main divine suspend elle-même une couronne sur la tête du Sauveur; le crucifix de Lothaire et la miniature de Charles-le-Chauve en offrent des exemples.

A l'époque des premiers crucifix, le nimbe crucifère était en plein usage. et le plus souvent il leur a été attribué, tel sur la croix de Monza et sur la croix-reliquaire du Vatican. Il arrive aussi qu'on se contente du nimbe simple, comme sur les reliquaires de Monza. Sur le crucifix de Lothaire, le nimbe manque comme s'il eût été une redondance avec la couronne suspendue. On observe cependant la réunion de ces deux insignes dans la miniature de Charles-le-Chauve, ce qui exclut à cet égard l'existence d'une règle invariable. Le nimbe, couronne de lumière, insigne de la sainteté, la couronne de fleur ou de feuillage, insigne de victoire, la couronne d'or gemmée, rayonnante ou à fleurons, insigne de la royauté, peuvent parfaitement être réunies sur la même tête; mais, dans l'antiquité chrétienne, il y a bien plus de tendances à confondre leurs significations, et l'on réunit peu les deux premières. Quant à la troisième, nous ne l'avons pas vue encore employée; le « Santo Volto » de Lucques, le crucifix de Sirolo la portent; toutefois nous croyons qu'elle leur a été ajoutée postérieurement.

Sur la croix de sir R. Curzon, la couronne royale s'associe à la longue robe[3], à la pose la plus archaïque, au nimbe crucifère, comme partie intégrante du monument; mais il s'agit d'un monument qui, fait sous l'inspiration des crucifix primitifs, ne paraît pas être d'époque primitive lui-même.

Position des pieds. — En règle générale, tous les crucifix des temps les plus anciens ont les pieds séparés, et, par conséquent, ils sont attachés à la

1. La gravure de Mozzoni, cependant, (p. 79 fig. 6) reproduite de celle de Frisi « Memorie della chiesa Monzese », Milano, 1774, in 4°, indique la présence de la couronne d'épines sur la tête du Christ de l'un des reliquaires de Monza. Cette exception nous inspire des doutes sur la parfaite exactitude de la gravure.

2. « Ann. arch. », t. XXII, p. 251.

3. Cette robe se distingue du colobium primitif par ses longues manches et par ses riches ornements qui lui donnent l'air plutôt d'un vêtement royal que d'un vêtement ecclésiastique.

croix par quatre clous, quand ils y sont attachés, car il en est quelques-uns où les clous nous paraissent avoir été supprimés à dessein, le Christ demeurant étendu sur la croix par la seule force de sa volonté. C'est l'impression qui nous est restée du crucifix de Velletri, bien que la gravure de Borgia donne l'indication des clous. D'après la gravure de Curti, le crucifix de Jean VII n'aurait eu des clous qu'aux pieds et pas aux mains.

Ordinairement, la séparation des pieds et l'usage des quatre clous coïncident avec celui du « suppedaneum » ; cependant il est un assez grand nombre d'exemples où, celui-ci étant supprimé, les deux pieds séparés sont attachés directement à la croix. Il en est ainsi dans les miniatures du sacramentaire de Gellone et des heures de Charles-le-Chauve, sur le diptyque de Rambona. Dans la miniature du manuscrit syriaque de Florence, les clous, au lieu de percer les pieds, traversent le bas des jambes.

Dans la miniature de l'évangéliaire de la bibliothèque de Bruxelles, publiée par le P. Cahier[1], les pieds du Christ, qui est vêtu de la longue robe, mais non du colobium sans manches, reposent sur un calice posé en guise de « suppedaneum. » De même, un calice a été placé, nous ne dirons pas sous les pieds, mais sous le pied droit du « Santo Volto » de Lucques, l'autre pied demeurant suspendu sans clou apparent ni support.

Quoi qu'il en soit, selon les traditions les mieux assises, comme selon toutes les vraisemblances, on ne peut guère douter que les pieds du Sauveur n'aient reposé réellement sur un support quand il fut attaché à la croix[2]. Le titre de la croix a donné naissance aux croix doubles : du « suppedaneum » paraît provenir la croix triple « que les graveurs », dit le P. Cahier, « imaginèrent « comme un attribut papal, bien qu'il n'ait jamais été vu que sur les estampes « (sauf certains tableaux très-modernes)[3]. »

Effectivement, dans les monuments primitifs, ce support affecte ordinairement la forme d'une planchette de nature à dépasser facilement la largeur de la tige de la croix : tel on l'observe sur la croix de Monza, et sur la croix-reliquaire du Vatican que nous avons mise sous les yeux de nos lecteurs. La ligne transversale qui supporte les pieds dans le « graffite » du mont Palatin donne fortement lieu de croire que cet accessoire était ainsi disposé dans l'application usuelle du supplice de la croix.

Crucifix en relief. — Il est à remarquer, selon l'observation du P. Cahier

1. « Mélanges d'archéologie », t. II, p. 49, (Bibl. de Bruxelles, 9728). — Séré, « Moyen-Age et Renaissance », miniat., pl. A.

2. « Mélanges d'archéologie », t. I, p. 227.

3. « Mélanges d'archéologie », t. I, p. 230.

et de M. l'abbé Martigny, que de tous les crucifix primitifs dont le mode d'exécution nous est pleinement connu, il n'en est aucun où le corps du Sauveur ait été sculpté en plein relief. Nous en exceptons ceux de Lucques et de Sirolo, et ceux-ci sont dans une catégorie si exclusivement à part qu'on ne peut en tirer aucune autorité relativement à la pratique de l'art, sous ce rapport, pendant la période du temps que nous étudions. Les termes dont se sert dom Ruinart pour désigner le crucifix de bronze qui fut trouvé dans le tombeau de Chilpéric sembleraient avoir plus d'autorité pour trancher la question; les voici : « Crux... in quâ Christi pendentis imago affixa erat [1]. » Cependant, comme le savant bénédictin ne traitait point ex-professo la question qui nous occupe, en pressant trop ses expressions on a pu facilement leur donner plus de portée qu'il ne l'a prétendu, et la question reste indécise en ce qui concerne les VIe, VIIe et VIIIe siècles. Quant au IXe siècle, on ne peut guère douter que, dès son début, les crucifix d'argent donnés par le pape saint Léon III à la basilique de Saint-Pierre n'aient été exécutés en plein relief [2]. Si profonde et si prolongée d'ailleurs que puisse paraître l'empreinte de la réserve primitive, on ne doit pas perdre de vue que cette réserve n'eut jamais qu'un caractère de respect, et l'histoire du crucifix de Narbonne [3] atteste que cette image sacrée était, au VIe siècle, l'objet d'un culte public.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

1. Ruinart, « De regal. abbatt. s. Germ. a Pratis append. in Greg. Turro. », p. 1380. — Martigny, « Dict. d'ant. chrét. », p. 191.

2. « Fecit... in medio basilicæ crucifixum ex argento purissimo... ; crucifixum ex argento purissimo qui stat juxt altare majus ». (Lib. pontif. Léo III). — Curti rapporte « De clavis dominicis », p. 68, que Jules III en fit faire une copie en marbre dont il donne la gravure.

3. « Quæ pictura dum assidue cerneretur à populis », dit saint Grégoire de Tours.

(*La suite à la livraison prochaine*).

LE TABERNACLE DE LA VIERGE

DANS L'ÉGLISE D'OR-SAN-MICHELE A FLORENCE[1]

La Justice est l'acquittement de tout devoir. Le Devoir est régi par le Droit « jus », qui est ainsi l'objet de la Justice. Le « jus », d'où l'on a fait le mot « juste », implique l'idée d'égalité; c'est-à-dire que le Devoir doit être égal au Droit.

En tant que vertu, la Justice. dit saint Thomas, est une volonté perpétuelle et constante de rendre à chacun selon son droit. C'est une vertu morale, car, comme nous l'avons vu. si la vertu réside dans l'acte, la Moralité réside dans la Volonté. Dans la Justice, le mot « volonté » exprime, non pas seulement la puissance, mais l'acte même de rendre à chacun ce qui lui appartient. Le « dû » a bien des applications différentes; il n'y a pourtant qu'une Justice. car la vertu est une. De même que dans l'amour de Dieu est compris l'amour du prochain. de même l'homme qui rend à Dieu ce qu'il lui doit, rend également ce qu'il doit au prochain. Sans ces deux conditions, la Justice serait incomplète; mais comme le Droit emporte l'idée d'égalité, nous ne pouvons rendre à Dieu le devoir d'une stricte Justice; nous faisons seulement envers lui ce que nous pouvons, et le droit de Dieu s'appelle « fas ». ce qu'on peut. Vis-à-vis de Dieu, la Justice ne pouvant être absolue. est donc toujours relative : Jésus-Christ, seul, a rendu la justice absolue à son Père.

La Justice réside dans la rectitude de la Volonté, et cette Rectitude, cette Droiture doit être observée pour elle-même. La Rectitude se prend, non du côté de celui qui agit, mais du côté de celui à qui il est dû : c'est en quoi elle diffère des autres vertus où la perfection a un but personnel.

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 26-46 et 77-95.



LA PERSEVERANCE



LA PRUDENCE

L'Équité ou Égalité est la base de toute Justice; c'est donc une vertu éminemment sociale, car elle est le rapport d'égalité d'un homme à l'autre, non de cette fausse égalité qui suppose tous les hommes de même valeur, mais de cette égalité vraie qui ne nie rien de ce qui est et de ce que l'on doit.

Entre la Charité et la Justice, il y a un rapport intime. La Justice qui se répand sur les autres, dit saint Thomas, est l'amour de Dieu et du prochain. C'est le principe de tout ordre et de toute croissance dans les sociétés humaines; aussi, parmi les attributions données aux quatre fleuves du paradis, l'Euphrate, qui est le fleuve de la fertilité, est attribué à la Justice.

La Justice est la plus élevée de toutes les vertus morales. Elle est encore une vertu générale, lorsqu'elle règle nos rapports généraux avec le prochain et coordonne vers le bien les actes de toutes les vertus. Mais, lorsqu'elle inspire une vertu spéciale comme, par exemple, la Libéralité qui est l'opposé de l'Avarice, elle est spéciale ou particulière, puisqu'alors elle ne règle nos rapports qu'avec les individus, limitatifs de son action. Les actes extérieurs seuls sont la matière de la Justice particulière.

La Justice légale a pour objet le bien commun, il faut qu'elle passe en acte pour être complète. En dehors de l'acte on l'appelle la Loi. Le Jugement est la détermination de ce qui est juste dans un cas donné. Considérée dans le Juge, la Justice est une vertu reine, prescrivant le juste. Dans les particuliers, elle ne fait qu'obéir. On doit, dit saint Thomas, toujours juger selon les lois écrites, et les lois écrites ne doivent être que le droit naturel formulé, sinon elles seraient une altération du Juste. La Vérité peut être proclamée sans autre conséquence; le Jugement, au contraire, emporte coaction, et nul ne peut juger s'il n'a reçu l'autorité pour cela. A ceux-là seuls qui ont le soin de la Communauté, appartient le droit de frapper de mort les malfaiteurs. Mais ce n'est pas seulement le châtiment que la Justice envisage, c'est avant tout la réparation du dommage fait au prochain. Elle punit celui qui tue pour qu'il ne tue plus, celui qui prend et celui qui coopère au vol pour qu'ils rendent et que tous, voleurs et meurtriers, respectent la vie et les biens du prochain. Dans les représentations de la Justice, l'épée placée entre ses mains doit être un signe de protection pour les bons à qui la défense est due, plutôt qu'un instrument de vengeance. Elle intimide premièrement les méchants et ne frappe en définitive qu'après avoir pesé les actions dans sa balance. Les têtes coupées, la férocité qui caractérisent mal à propos tant de Justices, en Italie, sont une déviation manifeste à l'idée qu'on doit se faire de cette vertu : telle n'a pas été la faute d'Orcagna.

11. La Justice. — C'est la vertu générale de Justice qu'Orcagna a figurée au second pilier du Tabernacle. Sur sa couronne de reine, gemmée et fleuronnée, est écrit IVSTITIA; une fleur de lys « sans pistils » en forme le fleuron central. Ce n'est donc point la fleur de lys florentine, mais la vieille fleur de lys française, et nous n'avons pu nous empêcher, en l'apercevant sur la tête de cette Justice italienne, de songer que nos rois étaient partout nommés les Grands-Justiciers. Le visage de la Justice est celui d'une femme mûre, à l'air grave et sévère. Elle ne séduit pas et ne veut pas être séduite. Son cou est entouré d'une guimpe, et son voile attaché en bandeau sur le front; mais ce bandeau ne couvre pas les yeux comme à la triste époque du XVIe siècle: il laisse voir clair. De la main gauche elle tient les balances de l'Égalité dont elle regarde attentivement l'alidade en fronçant légèrement le sourcil; pour rien au monde elle ne voudrait se tromper dans ses décisions. L'autre main porte la belle épée droite et inflexible, le braquemart du XIVe siècle.

Si nous avons blâmé les Italiens de l'aspect féroce qu'ils ont trop souvent donné à la Justice, nous devons aussi reconnaître que, dans aucun pays, on n'a mieux figuré le caractère social de cette vertu. C'est là que nous trouvons le globe du monde comme un de ses attributs. Au palais municipal et au pavé de la cathédrale de Sienne, à la voûte de San Miniato, au tombeau de Sixte IV, etc, la Justice protége le monde dont elle tient le globe à la main. C'est l'application de ce texte du psaume 97: « Judicabit orbem terrarum in justitia », ou mieux encore de ce passage de la Sagesse: « ut disponat orbem terrarum in æquitate et justitia. » IX, 3.

Nous allons voir dans l'énumération que fait saint Thomas des vertus adjointes à la Justice et qui en sont comme une explication, que rien n'est donné à la vengeance, dans le sens d'une action hostile à l'individu, comme on ne l'entend que trop souvent.

Les vertus potentielles de la Justice sont: la Religion, la Piété filiale, le Respect et l'Obéissance, la Vérité, la Reconnaissance, la Vindication, l'Amitié, la Libéralité, l'Équité. Ces vertus qui regardent le prochain, à l'exception de la première, s'adjoignent à la Justice par raison de convenance, et puisque le propre de la Justice se rapporte à autrui, ce qu'on rend à autrui doit l'être dans la mesure de l'égalité, c'est-à-dire de ce qui lui est dû; ce qu'on lui rendrait au delà n'a plus rapport à la Justice.

Pour Dieu, le dû est tout. Dans cette partie nous l'avons déjà dit, on ne considère que celui qui doit, et l'Être à qui il est dû étant infini, la Justice entière n'existe pas par rapport à Dieu. Ici donc la Religion qui doit tout à Dieu est jointe à la Justice, non comme une partie relative, mais comme né-

cessaire. Lorsqu'il est question des parents, on lui adjoint la Piété filiale qui, seule, peut établir l'égalité de Justice entre le père et le fils, et, pour que l'hommage soit d'un prix égal, l'Honneur et le Respect qui sont dus au père. Cette vertu du Respect comprend l'Obéissance, et cette obéissance, on la doit aux personnes élevées de même que la Révérence. Puis, dans l'ordre du Respect, il y a le dû légal et le dû moral. Pour le dû légal, comme il constitue la Justice en tant que vertu principale, il n'y a pas lieu de lui adjoindre aucune qualité particulière. Par dû moral, on entend celui que, par honnêteté, on doit aux autres; et ce que l'honnête homme doit aux autres, c'est de se montrer tel qu'il est dans ses paroles et dans ses actions, de se montrer vrai. A ce point de vue, on adjoint à la Justice la Vérité dans laquelle est comprise la bonne foi; puis, dans celui à qui on doit, l'Honnète veut qu'on lui rende en amitiés, en services, ce qu'on en a reçu, d'où nait la Reconnaissance εὐχαριστία. Puis encore, quand la compensation doit se faire dans le mal, on adjoint à la Justice la Vindication, qui repousse par la défense, l'attaque, l'injure et tout ce qui peut nuire. Cette Vindication ou Vengeance appartient à la vertu ministérielle de la Justice. Enfin le dû moral est nécessaire en ce qu'il contribue à l'honnêteté des mœurs. Il rentre alors dans la Libéralité, dans l'Amitié et autres vertus de ce genre qui ne renferment qu'une plus faible idée du dû. l'Équité de ἐπι εικω, sembler juste, admise par Aristote au nombre des vertus annexes, rentre, selon saint Thomas, dans la Justice légale et dans l'Amitié.

Dans l'iconographie du Tabernacle, Orcagna a choisi pour les annexer à sa Justice, la Dévotion et l'Obéissance. Voulant que sa Vertu fut complète, il l'a figurée d'abord de la manière générale que nous avons décrite, puis, dans ses deux grands rapports avec Dieu, par la Dévotion, et avec les hommes, par l'Obéissance. Aimer Dieu et le Prochain, voilà la Justice de charité; rendre à Dieu et au Prochain, voilà la Justice humaine. Par la Dévotion, il a certainement entendu figurer la première des vertus potentielles de la Justice, c'est-à-dire la Religion, mais il l'a spécialisée, car la Religion envisagée comme si Dieu seul en était la matière et l'objet serait une vertu théologale, puisqu'elle implique rapport à Dieu seul auquel l'homme doit « se relier » comme au principe indéfectible. Envisagée humainement, c'est-à-dire Dieu devant être adoré par l'homme, la Religion est une vertu morale et elle prend le nom de Dévotion, parce qu'elle rend à Dieu un honneur particulier, celui du culte et du respect qui n'est dû à nul autre, du culte et de l'honneur suprême et spécial. La Dévotion est la plus excellente des vertus morales parce qu'elle approche le plus de Dieu.

De même que le mot « Sainteté » vient de « sancitum », consacré à Dieu, le mot « Dévotion » vient de « vovere », se dévouer. Le Dévouement est l'acte particulier de se livrer volontairement et sans réserve au service de Dieu; or, puisque la Religion accomplit les choses du culte, et que la Dévotion se voue à les accomplir, il s'en suit qu'elles sont au fond la même vertu. La cause extrinsèque de la Dévotion est Dieu. La prière, l'adoration, le sacrifice, l'entretien du culte, les vœux, tout cela est du ressort de la Religion, par conséquent de la Justice. Ainsi, en représentant la Dévotion, Orcagna n'a rien oublié de ce que l'homme doit à Dieu.

12. La Dévotion. — Sur un volumen qu'elle tient dans la main gauche, on lit le mot DEVOTIO. Son visage est celui d'une jeune femme, comme il convient à ce qui ne vieillit pas. Ses cheveux sont noués derrière la tête, et sur le front elle a le diadème triangulaire de l'ange. Son manteau de religieuse, agrafé de face, est relevé en chasuble sur les deux bras. Elle porte la main à son cœur : c'est une vertu angélique et sacerdotale.

Ce que l'homme doit à l'homme, comme être social surtout, est compris dans l'Obéissance. « L'Obéissance » est une vertu morale qui incline la volonté de l'homme vers les choses commandées légitimement. Cette vertu découle du respect que l'on a pour son supérieur. Dans l'ordre divin ce supérieur est Dieu d'où naît la Dévotion. Dans l'ordre humain et social, le supérieur est celui qui est légitimement constitué en dignité. On lui doit l'honneur et l'obéissance dans les limites de ce qui est dû. Ces limites sont: la loi pour les citoyens, la règle pour ceux qui ont fait vœu de religion. L'Obéissance humaine comprend la Piété filiale et l'amour de la Patrie. L'excellence de cette vertu se mesure au sacrifice que fait l'homme en la pratiquant, car ce qu'il immole est ce qu'il a de plus précieux, sa volonté. La foi au Christ ne détruit pas, mais affermit l'ordre humain de la Justice. L'Évangile, en effet, recommande d'être soumis aux souverains temporels. Orcagna représente ainsi l'Obéissance.

10. L'Obéissance. — Sur son cartel on lit: OBEDIENTIA. Son vêtement tout entier est celui d'une religieuse, guimpe et manteau-voile. Sa main droite est ouverte et un peu relevée. Ce mouvement rappelle le verset du psaume sur la promptitude de l'obéissance : « Ecce sicut oculi servorum, in manibus dominorum suorum. »

9 et 13. Les deux Patriarches THOBIE et JOSEPH accompagnent la Justice. Tous les deux tiennent des rouleaux qui, cette fois, sont inscrits, et ce que nous y lisons augmente notre regret de voir les légendes manquer à tous les autres. Chaque pilier devait, nous n'en doutons pas, montrer comme celui-ci

la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament par rapport à la vie de la Vierge, tout en conservant l'affinité du patriarche avec la vertu cardinale sous le patronage de laquelle il est placé. Thobie a été mis à la place la plus voisine de Marie montant au temple, comme étant celui qui, dans l'ancienne loi, accomplissait avec un zèle tout particulier les devoirs du sacrifice et de la prière. Sur son volume on lit : « Pergebat Jerusalem ad templum dñi Thobias. » Il porte de longs cheveux et une barbe fournie.

Saint Joseph figure de l'autre côté de la Justice, comme Patriarche de la loi nouvelle. Il lève la main droite vers le bas-relief du mariage de la Vierge. On se rappelle qu'il est nommé dans l'Évangile « vir justus », et c'est bien l'époux de Marie qu'on a représenté, car sur son volumen on lit : « Cum esset desponsata mater Jhu Joseph. » Il a la barbe courte et les cheveux crépus.

Nous devrions, peut-être, nous arrêter là et passer à la vertu de la Force ; mais on nous permettra encore quelques courtes remarques sur les autres parties potentielles de la Justice, dont nous avons dit peu de chose. La Reconnaissance se distingue de la Religion, de la Piété filiale et du Respect, comme le moins se distingue du plus, l'imparfait du parfait : autant de causes distinctes du « dû », autant de vertus distinctes pour l'acquitter. Les grâces rendues aux bienfaiteurs ont un caractère particulier. Elles constituent un retour distinct qu'on nomme Reconnaissance, εὐχαριστία.

La Vengeance « Vindicatio », figurativement exprimée par l'épée, est, dans son sens général et impersonnel, l'acte par lequel nous repoussons le mal et le punissons quand il est commis. La Vengeance est défendue quand elle vient de la colère ; elle est permise, louable même, quand elle a son principe dans la Charité : ainsi en est-il de celui qui use contre le mal volontaire, contre les méchants, du pouvoir qu'il a reçu de Dieu. Ni excès ni défaillance, mais l'équitable et juste mesure figurée par la balance, tel doit être le caractère de la répression. La Justice, ici, consiste en ce que celui qui n'a pas l'amour de la vertu ne peut être contenu que par la crainte de perdre les biens qu'il aime. Ainsi est anéanti l'attrait qu'excite en lui le profit du mal. Le glaive de la Justice représente le « summum » des peines, dont les diminutifs sont : la prison, l'exil, l'amende et l'infâmie ou flétrissure.

La Vérité est une vertu secondaire de la Justice, en ce qu'on ne peut rendre le dû exactement, si l'on ne sait en toute vérité en quoi il consiste.

L'Amitié, ou Affabilité, est une vertu spéciale, qui fait garder les égards et prévenances que tous les hommes, dans une juste mesure, se doivent les uns aux autres. Elle s'entend d'une bienveillance générale et non pas d'une amitié particulière. L'Écriture loue Moïse et David d'avoir été les plus doux des

hommes : Roboam, au contraire, perdit son trône par la dureté de ses paroles. L'importance de l'Affabilité consiste en ce qu'elle est le lien des sociétés; et comme il est juste que la société existe et prospère, cette vertu doit faire partie de la Justice. Elle consiste à ne jamais oublier les convenances. Les vices qui lui sont contraires sont : la contradiction blessante et, dans le sens inverse, la flatterie.

La Libéralité, qu'il ne faut pas confondre avec le vice de la prodigalité, est une vertu par laquelle nous usons bien de certaines choses dont nous pourrions mal user, par exemple des biens extérieurs que Dieu nous donne pour entretenir notre vie. La Libéralité fait partie de la Justice en deux choses : elle est, comme elle, relative à autrui; puis elle concerne comme elle les choses seulement extérieures, la société humaine. Elle ne regarde cependant pas le dû légal strict, mais une sorte de dû moral fondé sur les convenances. Son devoir est moins rigoureux, c'est un devoir de perfection. Le vice opposé à la Libéralité est l'Avarice.

L'Équité a pour objet d'interpréter les lois selon que l'exigent la Justice et le bien commun. Elle a pour but de suppléer à ce que ne contiennent pas les lois, qui ne sauraient tout prévoir, et sont quelquefois en défaut dans la pratique.

Les dix Préceptes du Décalogue sont des préceptes de Justice : ils nous prescrivent tout ce que nous devons à Dieu et au prochain. Ceux mêmes qui semblent ne s'adresser qu'à nous-mêmes, le font toujours en considérant le prochain comme leur objet.

La Force est, à juste titre, rangée parmi les vertus cardinales, car elle résume en elle une des conditions nécessaires à toute vertu, à savoir la fermeté dans le bien, et de plus elle possède cette condition d'une manière générale. La Force de l'âme peut se définir : une disposition inébranlable qui retient l'homme dans les bornes de la Raison, en repoussant ce qui est un obstacle, soit à l'exercice même de la Raison, soit à ce qui lui est conforme.

La conformité des actes de l'homme à la Raison a lieu par le concours de trois causes : 1° par la rectification de la Raison elle-même, à l'aide des Vertus intellectuelles; 2° par l'obtention de cette rectitude, à l'aide de la Justice; 3° par la victoire sur les obstacles qui s'opposent à cette rectitude, à l'aide de la Force. Nous avons vu que les deux premières victoires de la Raison avaient été obtenues par la Prudence et la Justice, nous allons maintenant étudier l'œuvre de la Force.

On l'appelle ainsi par analogie avec la force corporelle, qui surmonte les obstacles matériels. Il n'est pas contraire à la vertu morale qu'on y

soit incliné par sa complexion physique, mais cela n'est pas nécessaire.

La Force, dit saint Ambroise[1], est l'apanage d'un grand cœur; seule, elle défend la beauté des autres vertus. Elle garde la Justice, elle soutient contre tous les vices un combat incessant. Infatigable dans les travaux, invincible dans les dangers, inflexible aux attraits de la Volupté, repoussant les séductions, elle foule aux pieds l'Avarice comme une flétrissure et comme un principe de mort pour la vertu.

Considérée dans son action en nous-mêmes, lorsque nous sommes en présence du danger, la Force est une vertu spéciale. Elle est opposée spécialement à deux excès, elle ôte la crainte et donne un frein à l'audace.

Son acte principal est de demeurer ferme dans les dangers, et non pas de les provoquer; son point culminant c'est de braver la mort en toute occurrence pour l'accomplissement de la Justice à tous les degrés. Par la Force on souffrira le martyre, et c'est là son acte éminent, celui qui nous fait demeurer fermes dans la Vérité et la Justice contre les assauts de la persécution. Par la Force nous pratiquerons sans crainte les devoirs civils : un juge, par exemple, résistera aux menaces; un homme bravera la contagion pour servir les malades en temps d'épidémie; un autre supportera tout pour sauver la Patrie.

La Force a quatre parties intégrales : la Confiance et la Magnificence, qui se rapportent à l'action d'entreprendre; la Patience et la Persévérance, dont le propre est l'action de supporter. Ces vertus qui s'étendent au delà de l'objet ordinaire de la Force peuvent encore en être appelées les parties potentielles.

Nous disons que la Force se partage en deux actes : l'un actif, l'autre passif, entreprendre et supporter. Pour entreprendre il faut deux choses : premièrement, un esprit entreprenant, Cicéron le nomme Confiance ou foi en soi-même ; secondement, il ne faut pas défaillir dans la chose entreprise et savoir exécuter de grands desseins. Cicéron et saint Thomas nomment cette vertu la Magnificence, de « magna facere. » La Colère peut aussi être un auxiliaire de la Force active, pourvu qu'elle soit modérée par la Raison. La Force morale en use alors comme d'un instrument. C'est en ce sens que saint Paul disait : « Irascimini et nolite peccare. »

Le second acte de la Force est de supporter. Deux choses y sont requises : premièrement, ne pas se laisser abattre ; c'est la Patience qui est, dit Cicéron, le support volontaire et prolongé des choses difficiles se rapportant à l'utile; secondement, ne pas se lasser dans la poursuite de l'utile et du bien, c'est la

1. « De off. », 1, 39.

Persévérance. Cicéron la définit aussi : une persistance inébranlable de l'esprit dans un dessein mûrement réfléchi. Ces vertus sont secondaires de la Force puisque, comme elle, elles s'appliquent aux choses difficiles. La Patience et la Persévérance figurant au Tabernacle avec la vertu principale, il faut encore en dire deux mots.

La Patience, si l'on en excepte l'action de combattre, se joint à la Force dans tous ses actes. C'est une vertu qui consiste à ne se point laisser abattre par les maux présents et par la tristesse qui en résulte. Elle conserve les forces de la Raison de peur que celle-ci ne succombe. Il y a cette différence entre la Force et la Patience que la Force supporte les maux les plus difficiles, la mort par exemple, tandis que la Patience supporte les maux quels qu'ils soient, même les moindres; ainsi, on ne dirait pas qu'il faut de la Force, mais de la Patience pour supporter les contrariétés et autres maux semblables, qui forment comme le tissu de la vie; il faut, souvent, être plus fort pour résister que pour attaquer, car résister implique la durée, tandis que l'attaque peut provenir d'un mouvement subit, quelquefois même momentané; puis, celui qui souffre supporte un mal présent, et celui qui attaque ne l'a qu'en perspective.

La Persévérance, dont l'étymologie est « in perpetuum servare », est une vertu spéciale par laquelle l'homme persiste dans les bonnes œuvres autant qu'il est nécessaire et jusqu'à la fin. Elle s'applique surtout aux choses où il faut se soutenir longtemps, qui demandent des efforts constants et une longue persistance dans le bien poussée jusqu'au bout. Les obstacles intérieurs, les plus tenaces de tous, sont particulièrement l'objet de ses efforts. La Persévérance entre dans la pratique de toutes les vertus, puisque la vertu est une habitude; elle est aussi le couronnement de toutes les vertus, selon ce mot de l'Évangile : « Qui perseveraverit usque in finem, hic salvus erit. » La Constance et la Persévérance ont, toutes deux, le même but, qui est de rester ferme dans le bien malgré les difficultés; mais, en ce qui regarde les obstacles extérieurs, la Constance, « de contra stare », se rapporte davantage à la Patience.

La Force est un des sept dons du Saint-Esprit. Ce don correspond, dit saint Thomas, à la quatrième béatitude : « Beati qui esuriunt et sitiunt justitiam », parce que cette aspiration à la Justice jusqu'à la faim et la soif ne se fait que par un effort, c'est-à-dire en vertu de la Force.

19. La Force du Tabernacle est posée de face et d'aplomb. Cette figure est superbe de simplicité tranquille. Son beau visage un peu masculin, sa chevelure en tresses serrées, rappellent la figure de Samson. C'est ici le lieu de rappeler que Samson, dont on fait trop volontiers un Hercule hébreu, un dompteur d'hommes et de lions, est, pour les chrétiens surtout, le héros de

la force morale. La force physique n'était même chez lui que la conséquence de la première. Les sept tresses de sa chevelure, dans lesquelles résidait sa force, sont, selon les commentateurs, la figure des sept dons du Saint-Esprit, et il ne perdit sa force physique résidant dans ses cheveux, qu'après avoir perdu sa force morale sous les caresses de Dalila. C'est donc tout à fait à tort que tant d'artistes, depuis le XVIe siècle surtout, ont vu dans Samson, et par suite ont figuré dans la troisième des vertus cardinales, la force musculaire. On ne doit y voir, comme Orcagna et les Théologiens, que la force morale sous la figure de ce Juge d'Israël. Ces représentations de cornes d'Ammon, de peaux de lion, de forteresses et de dragons domptés sont, dans le fond, bien pauvres. Notre figure du Tabernacle est donc celle de la Force morale dont le signe se trouve dans sa chevelure entièrement tressée qui est celle de Samson. Sa couronne est ornée de trois petites boules et porte écrit sur son cercle le mot FORTITVDO. Au lieu de robe, elle a le justaucorps de buffle du guerrier, découpé sur le bord comme une cuirasse. De la main droite, elle tient la colonne de Samson, et, de la gauche, un bouclier crucifère. C'est le texte tout entier de saint Paul : « Accipite armaturam Dei..... sumentes scutum fidei, in quo possitis omnia tela nequissimi extinguere ». (*Ad Eph.*, VI.)

18. LA PATIENCE. — Sur son volumen on lit PATIENTIA. Le visage de cette vertu est âgé et amaigri. Elle a le voile à plis épais de la femme du peuple, et sa main levée, la paume en avant, est en attitude de se garantir. Elle a longtemps supporté sans se plaindre les maux de la vie.

15. LA PERSÉVÉRANCE figure ici sous un costume et avec un visage tout romain, et la définition même de saint Thomas est empruntée à Cicéron. Sur son volumen se lit le mot PERSEVERANTIA. Cette jeune femme est vue de profil, le manteau serré au coude comme un empereur Romain. Nous engageons nos lecteurs qui voudraient s'éclairer sur cette représentation, à lire dans le tome XVI des « Annales archéologiques » la description faite par M. Didron aîné de toutes les Persévérances et Prudences Romaines qui furent peintes au XIVe siècle dans la chapelle du palais communal à Sienne. Dans un palais communal et devant la louve Romaine, emblème de Sienne, c'était sans doute encore mieux la place d'une figure romaine que dans la chapelle de la Vierge.

17 et 21. DEUX PATRIARCHES, sans inscriptions. — Le premier porte une barbe puissante, de grands cheveux et, sur le front, la lame d'or des Pontifes. Le second tient un livre ouvert ; seul il a cet attribut, tous les autres ayant des rouleaux. Sa couronne est bordée de petites pointes. C'est, sans doute, un des Rois ancêtres de la Vierge.

Nous avons vu que la Force est l'emploi de toutes les puissances de l'âme contre les obstacles qui s'opposent à l'acquisition du Bien. La Tempérance va nous montrer les moyens de réprimer ceux qui nous viennent de notre propre sensualité.

La Tempérance est une vertu spéciale inclinant l'homme à la modération et au tempérament qui convient à la Raison. Elle n'éloigne pas des plaisirs que la Raison approuve, mais seulement de ceux qui y sont contraires, c'est-à-dire des penchants devenus mauvais par suite du péché. Quant aux bonnes inclinations, loin de les combattre, elle les approuve en les modérant et en en empêchant l'excès.

Elle règle les concupiscences et les plaisirs des sens; elle modère aussi la tristesse qui naît de leur privation. En cela elle diffère de la Force, qui ne combat que le mal. En un mot, le but principal de la Tempérance est la Répression, comme celui de la Force est la Lutte.

La Tempérance est une vertu principale ou cardinale, car son objet, la Concupiscence si impérieuse en nous, est un des obstacles capitaux à la bonne conduite de la vie. Mais n'ayant de rapport qu'à celui même qui la pratique, la Tempérance est inférieure à la Force et à la Justice, qui se rapportent à tous. Les vices de l'Intempérance peuvent être les moins graves en culpabilité, mais ils sont les plus honteux parce qu'ils nous rabaissent jusqu'à la brute et nous font déchoir de notre dignité.

Saint Thomas, qui ne néglige aucune nuance, distingue douze parties dans la Tempérance . deux intégrales qui sont la Honte « verecundia » et l'Honnêteté; quatre subjectives qui sont l'Abstinence, la Sobriété, la Chasteté, la Pudicité; six potentielles qui sont la Continence, l'Humilité, la Douceur, la Modestie, l'Épargne et la Simplicité.

La Honte nous fait craindre et éviter les choses honteuses, l'Honnêteté nous fait aimer la vertu ou le beau spirituel.

L'Abstinence règle les aliments selon les besoins et s'abstient des excès du manger.

La Sobriété « de sine ebrietate » s'abstient de ceux du boire. Le Jeûne, qui relève de ces deux vertus, et dont on doit user avec modération, sert à macérer la chair. Les Anciens avaient déjà dit : « Sine Cerere et Baccho friget Venus ». Il élève l'âme à Dieu et nous aide à expier nos fautes.

La Chasteté, appelée par Cicéron « continentia », est de deux sortes : celle qui règle les plaisirs permis de la chair, — c'est une vertu spéciale, et l'on dit la Chasteté conjugale, — et celle qui modère les plaisirs de l'âme, — celle-ci est une vertu spirituelle et elle s'entend métaphoriquement. — La

vraie Chasteté, du mot « castigare », s'entend surtout des plaisirs de la chair, parce qu'ils sont les plus violents, troublent davantage la Raison et ont plus besoin de répression.

La Pudicité réprime les signes extérieurs des plaisirs charnels, les regards et tout ce dont les hommes rougissent; elle n'est, à vrai dire, qu'une circonstance spéciale de la Chasteté. Saint Thomas résume ces deux vertus, ainsi que la Continence, dans la Virginité, qui est la Chasteté complète et ne rentre ainsi qu'indirectement dans la Tempérance.

La Virginité est une vertu spéciale par laquelle quelqu'un se conserve et veut toujours se conserver pur de tous les plaisirs de la chair. Saint Augustin la définit : une Continence qui consacre l'intégrité de la chair à celui qui a créé l'âme et la chair. Ce qui est formel dans la Virginité, c'est de garder une pureté perpétuelle dans une chair corruptible.

La Continence, qui est la première des six parties potentielles de la Tempérance, a deux sens : celui d'Abstention des plaisirs de la chair par lequel elle rentre dans la Virginité et la Viduité, et celui de Force qui fait résister aux mauvaises concupiscences. Elle fait, en ce sens, la liaison de la Tempérance avec la Force; c'est une arme de combat qui conduit à la vertu parfaite, à la Paix, par la Persévérance. Puis, la Continence s'entend aussi d'une vertu parfaite qui s'abstient non-seulement des choses mauvaises, mais de certaines choses permises, comme les honneurs, les richesses, afin de s'adonner à la perfection : c'est alors une vertu secondaire et comme un dédoublement de la Tempérance, car elle gît comme elle dans la volonté. L'intempérant est celui qui ne sait modérer aucun de ses désirs, même les plus légers; l'incontinent est celui qui pèche sous l'impression d'une passion violente.

La Douceur, quand elle s'exerce du supérieur envers l'inférieur, s'appelle Clémence; quand elle s'exerce envers tout le monde, elle s'appelle Mansuétude : toutes deux concourent à modérer les mouvements de la Colère et surtout en arrêtent la persistance. La Mansuétude diffère pourtant de la Clémence en ce que celle-ci modère la Colère extérieure, tandis que celle-là réprime la Colère intérieure, lesquelles l'une et l'autre peuvent être justes et légitimes, dans la punition du mal, par exemple. Il en est autrement de la Haine et de l'Envie qui souhaitent toutes deux le mal d'autrui, la Haine, pour lui nuire absolument, l'Envie pour relever sa propre gloire aux dépens des autres. A la différence de la Colère, celles-ci sont toujours mauvaises. L'opposé de la Clémence est la Cruauté, c'est-à-dire l'excès dans le châtiment.

La Modestie, ou Modération, règle nos mouvements et nos actes extérieurs : la manière de se vêtir, de parler, de marcher, etc.; elle ne s'applique point

comme la Tempérance aux choses les plus difficiles, c'est-à-dire aux passions et concupiscences, mais à ce qui est moins difficile; en tout et en tous elle est requise : « Modestia vestra nota sit omnibus », dit saint Paul[1]. Quand il est question de choses violentes, cette vertu n'est point applicable; ainsi, d'un vin fort et violent, on dit seulement qu'il a besoin d'être tempéré.

On distingue encore la Studiosité qui appartient à la Modestie. Cette vertu règle l'amour désordonné de l'étude, quand cet amour a son principe dans l'Orgueil : « Scientia inflat ». L'appétit des connaissances n'a pas toujours le bien pour objet; par exemple, quand il assouvit l'Orgueil, ou quand l'étude a un but illicite, ou quand on abandonne une étude nécessaire pour en suivre une moins utile et qui n'a pas Dieu pour fin dernière.

L'Humilité est une vertu qui affermit l'esprit et l'empêche de s'élever d'une manière déréglée. Cette vertu, que les païens ne connaissaient pas et que Cicéron nomme « Modestia », est l'opposé de l'Orgueil et renferme la Modestie dont nous venons de parler; mais cette dernière ne règle que les actes extérieurs, tandis que l'Humilité règle tous les actes de l'esprit. Elle suppose un louable abaissement, mais tout intérieur, et en évite les signes extérieurs. La Magnanimité qui, de même que la Magnificence dont on a parlé à l'article de la Force, est l'excitation aux grandes choses, est très-compatible avec l'Humilité; elle l'implique même, car une double vertu nous est nécessaire pour régler l'appétit du bien, difficile à atteindre : l'une qui réprime la tendance déréglée de l'esprit, c'est l'Humilité; l'autre qui l'affermisse contre le découragement et l'excite aux grandes choses en proportionnant les moyens au but, c'est la Magnanimité, de « magnus animus ». Toutes deux relèvent de la Tempérance et ont le même objet, quoiqu'elles diffèrent dans le mode.

Le propre de l'Humilité est de se bien connaître et de ne pas s'élever au-dessus de soi; de plus, dans les choses extérieures, d'apprécier ses avantages à leur juste valeur et de ne s'en point exalter. Par l'Humilité, nous nous soumettons d'abord à Dieu, puis aux hommes à cause de Dieu et des dons qu'il a mis en eux.

L'Humilité détruit dans l'homme le principal obstacle qui s'oppose à son salut, l'Orgueil, qui est l'estime déréglée que l'on fait de soi-même, ce que nos pères avaient si bien nommé l'outrecuidance. Elle détache aussi des honneurs du monde. C'est donc une très-excellente vertu, inférieure, néanmoins, à celles qui conduisent directement à Dieu, tandis que le vice opposé, l'Orgueil, est le plus grave de tous les péchés et leur source, parce qu'il

1. Ad. Philip. IV.

détourne directement de Dieu et que là il n'y a ni ignorance ni faiblesse.

L'Épargne et la Simplicité sont les deux dernières et les moindres des parties potentielles de la Tempérance : la première, qu'il ne faut pas confondre avec l'Avarice, évite les superfluités, et la seconde fuit toutes les délicatesses. Telles sont les diverses parties de la Tempérance; elles en exposent tous les préceptes par rapport à celui qui pratique cette vertu. Ces préceptes sont également contenus, mais par rapport aux autres, dans le Décalogue qui énumère tout ce que nous devons à Dieu et au prochain.

Orcagna a choisi, pour les grouper avec la Tempérance, l'Humilité et la Virginité : elles en achèvent la perfection, car l'Humilité n'est autre chose que la Tempérance de l'esprit, comme la Virginité est celle du corps. Rien de mieux approprié à une vie de la Vierge que ces deux vertus, dont l'une lui a valu le titre de Mère de Dieu, et l'autre le titre de glorieuse et bénie entre toutes les femmes, « Respexit humilitatem ancillæ suæ, ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes »[1]. Décrivons d'abord la vertu principale de Tempérance, puis ses deux acolytes.

27. La Tempérance. — La tête de cette jeune femme, couverte d'une chevelure luxuriante relevée en chignon, la plus grande richesse d'une femme, porte une couronne crénelée de petits demi-cercles, sur laquelle est gravé le mot TEMPERANTIA. Elle a par-dessus sa robe un surtout florentin à capuchon, boutonné par devant et fendu sur les côtés pour le passage des bras. Elle est bien vêtue et bien portante et, cependant, modérée dans ses jouissances. La tête légèrement inclinée, elle considère avec attention un grand compas qu'elle ouvre des deux mains. Tous ses désirs sont mesurés volontairement. Ce grave et scientifique attribut paraîtra sans doute bien préférable au mors et à la bride que tant de statues nous montrent, depuis la Renaissance surtout. Par la bride, il semble que l'homme est assimilé aux animaux sans raison : « sicut equus et mulus quibus non est intellectus ». Parmi les plus anciens attributs de la Tempérance, il faut mentionner l'eau mêlée au vin : on le voit au tombeau de Gunther à Bamberg et dans les peintures ou mosaïques de nos plus vieux monuments. Un des derniers exemples se trouve au beau tombeau de Sixte IV; mais, là, ce n'est plus qu'une goutte d'eau dans le vin.

26. L'Humilité. — Enveloppée dans son manteau, la tête baissée et voilée, elle tient un volume sur lequel est écrit HVMILITAS. L'Humilité d'André de Pise est plus complète. Avec le même costume que celle-ci, elle tient de plus le cierge allumé de l'amende honorable. Mais il est possible qu'aux

1 3e verset du « Magnificat. »

portes du Baptistère, l'Humilité joue un rôle de repentir, tandis qu'au Tabernacle elle n'est coupable d'aucune faute et n'est qu'une partie essentielle de la Tempérance : ainsi s'explique sans doute l'extrême sobriété d'Orcagna.

28. La Virginité. — Très-jeune fille à peine nubile, elle baisse modestement la tête, et ses cheveux relevés sont surmontés du diadème angélique triangulaire, de même que la Dévotion. C'est à Dieu qu'elle a voué sa Virginité. Sa robe très-simple est serrée à la taille par une petite corde. Sa main droite s'étend sur sa poitrine et sa main gauche tient le volumen où est écrit VIRGINITAS.

25 et 29. Deux Prophètes avec des rouleaux sans inscriptions. Le premier est sans aucune attribution ; le second, coiffé d'un bonnet à rebord festonné, les cheveux flottant au vent, porte la main à sa bouche. Que ce soit David ou un autre prophète, il n'est guère douteux qu'il ne faille y voir l'expression de ce verset du psaume XXXVIII, « ori meo posui custodiam », très-applicable à coup sûr à la Tempérance.

Au-dessus des Vertus, les huit faces des pilastres entre les colonnes torses sont occupées chacune par un ange en buste : nous les désignerons par les numéros correspondants des Vertus.

Aux nos 10, 12, 18, 20 sont des anges adorateurs tournés vers la Madone; ils n'ont rien de particulier que le bandeau triangulaire au front qu'Orcagna donne à tous ses anges : c'est une tradition grecque que l'on retrouve dans les peintures de Cimabuë, de Giotto et dans presque toutes les anciennes peintures de l'Italie. Aux nos 26 et 28, sur la face postérieure du Tabernacle, sont deux anges de face, vêtus de cuirasses, portant un bouclier de la main gauche et, de la droite, une masse d'armes cannelée : ils pourraient faire partie du chœur des Puissances, mais aux nos 2 et 4 de la même face, deux anges vêtus de robes portent chacun une corne d'abondance et une gerbe d'épis. Or ces derniers attributs ne pouvant s'appliquer à aucun des neuf chœurs des anges, que faut-il voir dans ces quatre dernières figures? Une personnification de la guerre et de la paix. Nous laissons la supposition pour ce qu'elle vaut.

Nous voici arrivés aux douze apôtres qui, par groupes de trois, couronnent chacun de quatre piliers du Tabernacle. Notre embarras est grand pour les désigner, quoique cela paraisse facile au premier aspect. A la vérité aucun n'a d'attribut, ce qui n'est pas étonnant en 1359; mais chacun d'eux tient un livre ou un volumen déroulé sur lequel est écrit l'article du Symbole dont il est l'auteur ; cela suffirait parfaitement si l'on était certain de l'apôtre auquel est donné l'article; malheureusement, il n'en est pas ainsi.

Guillaume Durand, le plus connu, mais non le seul des liturgistes de la fin du XIIIe siècle qui ait traité cette question, nous dit qu'il était de tradition dans l'Église qu'avant de se séparer, chaque apôtre avait apporté son article à un symbole commun. Il fait l'énumération des douze apôtres avec l'attribution à chacun d'eux de l'article dont on le croyait l'auteur. En effet, une foule de monuments peints et sculptés, du XIIIe au XVIe siècle, consacrent cette tradition, et l'Iconographie chrétienne n'est pas plus muette que les textes. Douze apôtres, douze articles : voilà la règle. Mais dans l'application de cette règle, l'ordre est loin d'être constant. La nomenclature du Canon de la Messe qui aurait dû faire loi, ne la fait pas du tout, ni pour les artistes ni pour l'évêque de Mende[1]. Saint Pierre est toujours le premier avec le « credo in unum Deum », saint Mathias toujours le dernier avec le « vitam æternam ». André, Jacques et Jean, qui suivent saint Pierre, sont ordinairement bien placés, quand on n'introduit pas saint Paul, ce qui arrive quelquefois. Thaddée, l'avant-dernier, chez les Latins du moins, a sa place à peu près juste. Pour les six autres c'est un vrai désordre, on dirait que l'inattention ou la dévotion particulière ont présidé au classement.

Il nous est donc impossible de prendre les articles du Symbole comme des attributs certains pour chacun de nos apôtres. A défaut des attributs matériels qu'on a commencé à employer au XIVe siècle, mais qui nous manquent, à défaut de noms inscrits sous les figures, quelle n'est pas notre incertitude? Cette incertitude augmente à l'inspection de la place qu'occupent nos statues : elles sont sans ordre, et l'on ne peut, en les comparant à la suite si logique des bas-reliefs de l'étage inférieur, s'empêcher de croire qu'Orcagna, employé à d'autres travaux importants, son œuvre finie pour ce qui était de l'exécution des statues, a confié la pose des dernières assises à quelque élève inattentif ou inintelligent. Cela n'est pas arrivé à l'étage inférieur parce qu'il était nécessairement présent aux premières assises de son œuvre, et parce que la disposition des sujets rendait presque impossible un déplacement. Nous pensons donc que les statues des apôtres, terminées dans l'atelier sans aucune

1. Probablement Guillaume Durand a donné sa liste, qui n'est pas celle du Canon de la Messe, d'après quelques monuments qu'il avait sous les yeux. Souvent ce grand législateur nous paraît un copiste. Parmi les monuments nous en trouvons, le Baptistère de Sienne entre autres, qui suivent exactement le Canon; mais d'autres, tel que le Baptistère de Parme, à la vérité peint par des Grecs, en sont bien loin : ils bouleversent complétement l'ordre, y introduisant même des évangélistes, Marc et Luc, qui n'ont pas été apôtres, et très-souvent saint Paul qui, quoique apôtre, ne fait point partie des douze. Y a-t-il plus d'ordre en Italie qu'en France ou en Allemagne? La question mériterait un travail spécial. Dans tous les cas, nous regrettons vivement qu'Or-san-Michele, si bien raisonné pour tout le reste, ne nous apporte à ce sujet aucune lumière.

inscription, ont été placées dans cet état et au hasard sur leurs piédestaux ; et l'on aura gravé ensuite les articles du Symbole, sans autre souci de la représentation du personnage. Saint Pierre, le seul qui ait un attribut, les clefs, a été pour le graveur le point de départ ; mais saint Pierre lui-même est mal placé ; il devrait commencer la série du même côté que la naissance de Marie, c'est-à-dire du côté de l'Évangile. Au lieu de cela, il la commence du côté de l'Épître. La quatrième statue après lui porte le texte : « passus sub Pontio Pilato ». Ce texte, toujours donné à saint Jean, l'est ici à un personnage âgé, front chauve et très-longue barbe, qui ressemble fort à saint Paul. Si nous étions en Grèce ou sous une influence grecque et à une époque moins avancée, nous ne demanderions pas mieux que d'y voir le Théologos, mais nous sommes en pays latin, à la fin du XIVe siècle, à une époque toute latine, et saint Jean doit être imberbe. Nous croyons le retrouver égaré à la septième statue, qui a tout à fait le type donné par le Moyen-Age à l'Évangéliste : longs cheveux, visage très-jeune et imberbe, tête penchée à droite, manteau rejeté sur l'épaule gauche. Si, au lieu de tenir un volumen, il relevait un peu plus la main et se la mettait sous la joue, on dirait une copie de toutes ces figures de saint Jean qu'on voit pendant trois siècles au pied de la croix. Une remarque à faire, c'est que son volume est le seul sans inscription : l'article du Symbole est sauté. Pourquoi cela? Le voici sans doute : le graveur, après avoir mis à saint Jacques le Mineur, « ascendit ad cœlos », arrivé à cette figure imberbe si reconnaissable qui se trouve au rang de saint Philippe, se sera arrêté court, dominé par l'évidence de la méprise ; il n'aura pu se décider à lui graver le « judicare vivos et mortuos » de saint Philippe, il aura remis à plus tard, et le plus tard n'est jamais venu.

Il serait tout à fait oiseux, ne pouvant leur donner de désignation certaine, de décrire une à une les statues des apôtres. Nous ferons seulement quelques remarques générales : six apôtres portent des livres, ce sont saint Pierre et les cinq derniers ; les six autres à la suite, après saint Pierre, ont des volumes déroulés. Dans le projet d'Orcagna, les livres et les volumes devaient, nous le croyons, alterner ; en ce cas, saint Jean, qui porte un volume, serait parfaitement placé à la quatrième place, qui est vraiment la sienne.

Les douze articles du Symbole, sauf celui qui manque à saint Jean, sont correctement écrits sur ces livres et ces rouleaux, en beaux caractères du XIVe siècle, de la même forme, mais plus déliés que les nôtres à la même époque. Trois apôtres seulement sont imberbes, deux ont de très-grandes barbes. Presque tous ont les cheveux longs, à l'exception de trois dont fait

partie saint Pierre qui rappelle assez bien son type traditionnel, sans cependant avoir la tonsure. Les têtes sont très-belles et variées de caractère, les draperies admirablement comprises. Comme œuvre d'art, ces statues ne sont certainement pas plus belles que le reste du Tabernacle, mais elles sont comme « faire » un peu plus avancées. On dirait que du commencement à la fin de son œuvre, sept à huit ans, Orcagna était devenu moins naïf et un peu plus raffiné.

La partie supérieure du Tabernacle est formée par une frise continue avec ressauts à l'endroit des pilastres, portant les quatre frontons triangulaires et les quatre pinacles des angles. Sur cette frise sont des figurines en buste de la même grandeur que les vertus du bas. Ces figurines sont inscrites dans des médaillons carrés quadrilobés; elles représentent alternativement un ange et un patriarche ancêtre de la Vierge. Les anges, tous ailés, portent différents attributs : sceptres, boucliers, livres, croix ; ils sont au nombre de douze, parce qu'il fallait remplir toutes les places, mais il y en a qui font double emploi, et nous n'hésitons pas, en y comprenant les petits séraphins des amortissements des grands arcs, à y voir les neuf chœurs des anges. Les patriarches, qui alternent avec la hiérarchie céleste, sont souvent sans attributs, ou en ont qu'avec toute l'attention possible on ne distingue pas. Néanmoins la face de derrière, qu'on observe mieux parce qu'elle est mieux éclairée, en présente trois bien caractérisés : c'est David avec sa harpe, Noé avec l'arche et Samson avec de grands cheveux tressés, imberbe, et tenant sa colonne.

Quatre anges en habit de guerre avec casque et bouclier, de la même grandeur que les apôtres, occupent, comme nous l'avons déjà dit, la pointe des frontons qui sont ajourés d'une charmante étoile à six pointes et à menaux rayonnants. Enfin le dôme central est couronné par une statue d'ange, l'épée haute, dans laquelle il faut voir saint Michel, patron de l'église, quoiqu'il soit vêtu d'une simple robe et d'un manteau.

Tout le Tabernacle est incrusté de verroteries aux mille nuances, qui relèvent et égayent la froide blancheur du marbre : il en est vraiment illuminé. Cette mosaïque se compose de petits carrés, de losanges, de fleurons de toute forme, qui courent sur les plates-bandes et les torsades des colonnes. Dans certains endroits, cette décoration alterne avec les fleurons sculptés pour en ôter la monotonie; elle sert même de fond aux bas-reliefs. Ces incrustations rappellent les marqueteries de Sienne, d'Orvieto, de San-Miniato, mais surtout les mosaïques mêlées de sculpture de l'école des Cosimo, qui ont semé Rome de leurs admirables travaux, en siéges épiscopaux, autels, tombeaux,

pavés de sanctuaire. C'est ce système qu'a suivi Orcagna. On a voulu dire que les incrustations du Tabernacle se composaient de pierres précieuses volées par des étrangers et remplacées par du verre : pure vantardise! Nous nous sommes assuré par une inspection minutieuse que tout a été fait comme on le voit maintenant, et que les gardiens d'Or-san-Michele ont toujours été de fidèles gardiens.

Arrivés au terme de cette trop longue étude, nous demandons la permission de nous recueillir un instant pour nous rendre compte de la valeur d'Orcagna. C'était un homme de génie, cela n'est pas douteux, doué d'une grande force d'invention aussi bien que d'exécution. Et pourtant, dans plus d'une de ses œuvres, celle qui vient de nous occuper entre autres, se montrent, en dépit de l'admiration qu'il excite, certaines faiblesses qui ne sont pas celles de l'âge. Ces faiblesses sont celles du siècle de transition où il a vécu. Dussions-nous sembler paradoxal, nous pensons qu'Orcagna, venu au monde quarante ans plus tôt, eût été plus maître de lui-même et de ses grandes facultés, qu'il eût fait en lui l'unité. Un grand esprit, quelle que soit sa souplesse, ne rompt pas avec le passé sans perdre un peu de lui-même. La Renaissance, bien antérieure en Italie à celle qui fut importée en France, très-populaire chez une nation restée au fond à demi-païenne, s'était presque partout emparée des meilleures têtes. Dans les siècles vivants on marche sans trop savoir où l'on va. Orcagna, né en 1328, échappé, pour ainsi parler, au grand XIIIe siècle, notre siècle de Périclès à nous, fut de bonne heure absorbé dans le mouvement, et subit plus encore qu'il ne chercha ce qu'on appelait le progrès, entraîné qu'il fut par la vivacité de son esprit et son impressionnabilité d'artiste. Il en était là, lorsqu'eut lieu le mouvement en arrière que produisit sur lui l'examen attentif du grand style de Giotto. Ce mouvement nous a valu la belle fresque du Jugement dernier au Campo-Santo, et l'on peut juger, par cet élan spontané, ce qu'eût été Orcagna tout d'une pièce et vivant dans le grand siècle. Au lieu de cela, il fut élevé dans cette école de Pise dont le premier chef, Nicolas, a été si étrangement exalté par les Italiens. Ce Nicolas, assez médiocre artiste, entiché de bas-reliefs antiques fraîchement exhumés, les comprenant mal et les imitant pour faire du nouveau, n'était arrivé qu'à une sculpture dure, lourde et d'une rare monotonie. Il eut heureusement pour élève son fils Giovanni qui le surpassa beaucoup, auquel succéda Andrea Pisano, véritable artiste celui-là, et maître d'Orcagna. Nous pouvons le juger par ses portes du Baptistère qui valent bien celles de Ghiberti. Andrea était capable, par ses exemples et ses conseils, de mettre un jeune homme dans la bonne voie; néanmoins il ne paraît pas qu'Orcagna ait senti sa force per-

sonnelle avant ses travaux du Campo-Santo. Ainsi c'est par la peinture que ce sculpteur de génie commence sa marche virile dans les arts. Il lui a fallu, pour être initié au vrai beau, qu'il se soit trouvé, par le voisinage et la nature de son travail, à portée d'examiner de près, et dans le silence de la méditation, les œuvres déjà dédaignées de Giotto : là s'est trouvée pour lui la révélation du beau dont il était bien digne. Nous pouvons mesurer par ce seul fait ce qu'il eût été s'il avait vécu dans le siècle qui sut donner à sa riche nature une si profitable leçon. Orcagna, livré uniquement à son premier maître, aurait avancé beaucoup, peut-être, sous le rapport du métier, mais peu sous le rapport de l'intelligence, car c'est surtout sous le rapport de l'intelligence, nous le disons sans hésiter, que la Renaissance s'est montrée inférieure. Lorsqu'on examine de près ce mouvement si vanté, on est étonné de le voir tourner si misérablement dans la même ornière. La mode, sous prétexte de progrès, telle est la devise presque générale de cette époque, et nous croyons sincèrement qu'à suivre la mode sous le nom de progrès, il y a péril presque certain de décadence. C'est le cas de citer cette excellente définition de saint Vincent de Lérins : « Il y a progrès quand une chose se développe en elle-même ; il y a changement quand elle cesse d'être elle-même et devient autre. »

Quoi qu'il en soit, Orcagna se rattache plus qu'aucun de ses contemporains aux fortes et vives conceptions de l'âge précédent : on le voit surtout dans les peintures qu'il exécuta seul, et, chose singulière, s'il est un peu faible quelque part, c'est dans ses sculptures. Il faut dire cependant pour son excuse que souvent, comme ici, elles ont été exécutées en collaboration avec ses frères. Au Tabernacle, qu'on peut examiner de près, cette faiblesse est manifeste ; mais si l'on compare aux belles sculptures en pierre de la Loggia celles en marbre de la Vie de la Vierge, on peut dire de ces dernières : Bernardo a passé par là.

Nous n'avons fait aucune comparaison raisonnée entre le Moyen-Age et la Renaissance, la thèse eût été trop longue. Nous avons voulu seulement constater un fait, c'est que le grand Orcagna n'a jamais été plus grand artiste, dans la véritable acception de ce mot, qu'au Campo-Santo de Pise. Depuis, il a été excellent sans doute, mais ne s'est point élevé à la même hauteur.

Nous aurions encore des réserves à faire sur l'architecture du Tabernacle. Elle est loin, bien loin de notre beau gothique, et, pour dire le vrai, l'Italie moderne n'a pas su construire. Mais toute comparaison est odieuse ; il vaut mieux admirer ce brillant ensemble d'émaux et de sculptures qui vivifient cet édicule de la base au sommet. De ce côté, rien n'est médiocre, et il est bien

digne d'être entouré de la belle grille de bronze surmontée d'anges céroféraires qui le ceignent d'une couronne lumineuse.

Faisons des vœux pour que toutes ces belles choses reviennent à la lumière. Ce sera facile en dégageant des affreux plâtras dont on les a bouchées les fenêtres dessinées par Orcagna. Quand on a un compatriote comme en ont les Florentins, il faut le laisser voir.

A. DE SURIGNY.

L'ICONOGRAPHIE ESPAGNOLE[1]

Costume militaire. — Nous ne citerons point comme exemples les cavaliers des bas-reliefs qui décorent le tombeau des filles du roi d'Aragon, don Ramiro I, tombeau exécuté de 1096 à 1100, car ces deux cavaliers qui joutent ensemble, la lance en arrêt, l'un portant de plus le glaive au côté et le bouclier en amande aiguë, ne sont couverts d'aucun harnais défensif. Leur vêtement consiste en une courte tunique bordée d'orfrois, et si l'un semble coiffé d'une calotte côtelée en zigzag qui pourrait bien, après tout, n'être que sa chevelure, avec des bouts d'étoffe flottant sur le cou, l'autre est certainement tête nue.

Tous deux portent des éperons, l'un à pointes, l'autre à molettes : ils ont chaussé des étriers, et leurs chevaux sont ferrés.

La première effigie que nous rencontrons nous laisse fort incertains sur son identité; nous l'avouerons d'autant plus volontiers que M. V. Carderera partage aussi nos doutes : c'est celle de don Bernaldo Guillen de Mompeller (+ 1237) qui se trouve dans le monastère de N.-D. du Puig.

Elle nous montre un guerrier coiffé d'une calotte de fer à arête légèrement saillante et renforcée, par-dessus une coiffe de mailles qui est dépendante du haubert, lequel couvre entièrement les bras et les mains et descend jusqu'au-dessus du genou où il est garni d'une frange. Jusqu'ici rien ne vient contrarier la date, quelque peu postérieure à l'année 1237, qu'il faudrait assigner à cette effigie. Mais si nous considérons la cotte d'armes sans manches, qui semble gamboisée sur la poitrine et qui, fendue sur les côtés, recouvre la chemise de mailles, en la dépassant, la position de la ceinture au défaut des hanches où sont accrochées l'épée et la dague, et, sur le haut de la cotte, les deux attaches, en forme d'écu, des chaînes, non indiquées sur le monument, qui étaient par l'autre extrémité assujetties à la poignée de l'épée et à celle

1. Voir « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 47 et p. 107.

de la dague, il est impossible d'attribuer à cette statue une date aussi ancienne. Les ornements « gothiques » des deux armes corroborent cette opinion. Mais si nous étudions la garniture des jambes, ce doute devient une certitude. Cette garniture se compose exclusivement de pièces forgées comprenant une genouillère, articulée à une lame ou attachée à une pièce de cuir qui la rattache aux grèves dont la fabrication semble assez compliquée, puisqu'elles comprennent une arête antérieure le long de laquelle viennent s'assembler des pièces festonnées, peut-être en cuir. La chaussure est recouverte d'écailles.

Rapprochons de cette effigie celle d'un autre personnage mort presque à la même époque. Il s'agit de don Guillelmo Ramon de Moncade, sénéchal de Catalogne (+ postérieurement à 1227) dont la tombe fut élevée sans doute en 1272, dans la cathédrale de Lerida, par son fils, évêque de ce siége.

L'armure du haut du corps est encore élémentaire, tandis que celle des jambes est d'une structure très-avancée. Don Ramon de Moncade a la tête couverte d'une coiffe de mailles qui lui enveloppe le visage et descend sur les épaules. Une couronne fleuronnée est posée par-dessus.

Cette coiffe semble indépendante de la chemise de mailles qui ne descend que jusqu'au coude, d'où partent des gantelets également de mailles. Des rondelles, fixées par des aiguillettes qui se nouent à leur centre, couvrent le défaut de l'aisselle et le pli du bras : premier rudiment des pièces forgées, qui iront s'étendant peu à peu.

La cotte d'armes, armoriée, est frangée, fendue sur les côtés. Le ceinturon, lequel est enroulé autour de l'épée couchée sur l'effigie, semble devoir être placé au défaut des côtes, quoique la dague soit attachée assez bas sur la cotte d'armes.

Ici, comme sur la tombe précédente, les jambes sont entièrement recouvertes de pièces forgées. La genouillère est à facettes variées autour d'un point central. Au-dessous sont les articulations qui se rattachent aux grèves. Les souliers sont lisses, et peut-être de fer.

Il est enfin une troisième statue funéraire de l'ancien monastère de Poblet, qui présente d'étranges détails, et qu'il faut mettre sur la même ligne que les précédentes. C'est celle de don Ramon Folch (+ 1320) dont le cou est protégé par un hausse-col de fer forgé qui monte par-dessus le menton ; dont la cotte d'armes présente sur la poitrine des arêtes saillantes, comme si c'était une armure, et qui a les jambes entièrement recouvertes de grèves dont les deux parties antérieure et postérieure sont réunies ensemble par des charnières.

Comme la jambe du cavalier avait relativement peu de mouvements à exécuter, nous concevons que la pensée et la possibilité de la revêtir entière-

ment de pièces de fer forgé aient précédé les tentatives que l'on a dû faire pour protéger le haut du corps d'une façon plus efficace que par la chemise de mailles et les habillements d'étoffes, plus ou moins rembourrés, que l'on revêtait par-dessous ou par-dessus. Les effigies qui nous occupent en sont une preuve. Mais, dès le XIIIe siècle, en Espagne, ou même dans les premières années du XIVe, l'art de l'armurerie était-il assez avancé pour que nous puissions attribuer au premier les armures qui revêtent les deux effigies sépulcrales de don Guillen de Mompeller ainsi que de don Ramon de Moncade et, aux commencements du second, celle de don Ramon Folch? Nous ne le pensons pas.

M. V. Carderera, à l'appui de l'opinion que nous hésitons à partager, écrit ceci, à propos de la première effigie : « D'après les statuts manuscrits de Ferrare, il n'y a point à douter qu'on ne les portât (les jambières) dans l'année 1268, ainsi que dans l'année 1328, d'après ceux de Modène[1]. En Espagne, il y a aussi des pièces analogues, tout en rappelant davantage celles dont les Grecs et les Romains se servaient et nommaient « ocreas ».

A propos de la seconde effigie, il revient encore sur la même question qui le préoccupe à bon droit. « Peut-être quelques doutes pourraient-ils s'élever relativement à l'armure des jambes ou cuissards (c'est jambières qu'il faudrait écrire, ce qui d'ailleurs traduirait plus littéralement le mot espagnol « gambales »), et cela malgré l'opinion reçue que les Catalans et les Aragonais furent les premiers qui en firent usage en Espagne et les y importèrent du dehors. »

Les forgerons catalans étaient certes fort habiles et travaillaient un fer excellent. Donc il n'est pas impossible qu'ils aient devancé, à une certaine époque, les armuriers des autres pays ; mais si nous recherchons en Allemagne et en Angleterre les époques où l'on voit apparaître les pièces forgées sur les jambes des guerriers, on trouve que les progrès furent bien lents à s'accomplir, ou qu'il faut singulièrement rajeunir les deux effigies que nous discutons.

La France étant malheureusement privée, ou d'ouvrages spéciaux sur les effigies tumulaires, ou de recueils où celles-ci se trouvent en grand nombre, il nous est impossible d'étudier la question pour notre pays.

Pour l'Allemagne, nous trouvons des renseignements suffisants dans le

1. « Ciascun soldato sià tenuto e deva avere nelle cabalgate e nell' esercito panciera o cassetum gambiere o schinieri. » Ferrario, « Romanzi di cavalleria ». — M. V. Carderera n'indique point dans cette note si ces statuts sont de 1268 ou de 1328.

« Costume du Moyen-Age chrétien » par M. J. de Hefner, et nous les classons suivons leur date.

— Effigie de Graf. Rudolph von Thierstein (+ 1318) dans la cathédrale de Bâle. Le guerrier est encore tout vêtu de mailles; seulement, des ailettes, pièce singulière d'armure qui apparaît au commencement du XIVe siècle, protégent ses épaules.

— Effigie présumée de Louis de Bavière (+ 1347), en grès rouge, provenant de l'ancienne douane de Mayence. Costume tout de mailles; mais les genoux protégés par une pièce bombée de fer, fixée sur une genouillère de cuir découpée sur les bords.

— Effigie de Gunter von Schwarzbourg (+ 1349), de grès rouge peint, dans la cathédrale de Francfort.

La cotte d'armes, juste et sans doute gamboisée, recouvre la chemise de mailles. Mais l'armurerie a fait déjà de grands progrès. Les bras et les avant-bras sont garnis, par-dessus la maille, de cylindres de cuir bouilli, et des cubitières en fer sont attachées sur le coude par une lanière, des gantelets forgés et à articulations protégent les mains.

Quant aux jambes, elles sont couvertes de houseaux de cuir, et les genouillères côtelées de fer sont attachées par-dessus une pièce de cuir qui les dépasse.

— Effigie de Gottfried, comte d'Arensberg (+ 1370), magnifique statue de bronze dans la cathédrale de Cologne, dont les différentes pièces sont indiquées avec un détail précieux pour l'histoire de l'armurerie. La chemise de mailles, à manches courtes, est garnie d'une pièce de fer oblongue, qui descend de l'épaule au coude, tandis qu'une pièce semblable protége la partie antérieure de la jambe par-dessus un bas-de-chausses de mailles, et se prolonge en écailles par-dessus le pied. Les genoux sont couverts par une pièce de fer fixée sur une garniture de cuir. On voit ici le développement logique des pièces plates, qui sont placées sur les parties les plus exposées du corps, et finissant peu à peu, vers le XVe siècle, à envelopper entièrement les jambes, puis les bras, puis le corps, qu'elles ne défendaient jusqu'ici que par des lames horizontales cousues et rivées dans la doublure de la cotte d'armes transformée en gambison rembourré.

Pour l'Angleterre, les documents sont plus abondants encore, et il nous suffit de feuilleter les « Monumental brasses and slabs » du Rév. Ch. Boutell, pour trouver des effigies d'une époque plus voisine des deux monuments espagnols que nous discutons en ce moment.

Contentons-nous d'indications sommaires.

— Effigie de sir John d'Aubernoun (+ 1277), entièrement recouverte de mailles, avec genouillères qui semblent de cuir piqué.

— Effigie de sir Roger de Trumpington (+ 1289). Tout vêtu de mailles, avec ailettes sur les épaules. Genouillères bombées qui doivent être de fer.

— Effigie gravée de sir Robert de Bures (+ 1302). Tout vêtu de mailles. Genouillères qui semblent de cuir piqué.

— Effigie de sir Robert de Septvans (+ 1308). Entièrement vêtu de mailles. Genouillères assez compliquées.

— Effigie de sir... de Bacon (+ vers 1320). Vêtu de mailles avec ailettes. Pièces plates attachées sur l'épaule et au pli du bras, en outre de cylindres de fer couvrant le bras et attachés par des courroies. Genouillères et demi-grèves couvrant le bas-de-chausses en mailles. Monument très-important en ce qu'il montre, comme la statue funéraire du comte d'Arensberg, de la cathédrale de Cologne, une tendance bien marquée vers le développement des pièces forgées qui, ici, ne sont point encore articulées ensemble.

Ce n'est que vers 1360 que nous voyons celles-ci couvrir définitivement les jambes des guerriers en Angleterre, tandis que, d'après les exemples ci-dessus, l'Allemagne serait un peu moins avancée vers cette pratique.

Mais il n'est pas nécessaire d'aller hors de l'Espagne pour chercher des témoignages et des points de comparaison, lorsque cette contrée même nous montre un guerrier entièrement vêtu de mailles, de la tête aux pieds, sous une longue cotte d'armes sans manches, dans l'effigie de don Rodrigo de Lauria (+ 1314) : statue exécutée en 1343, par ordre de sa sœur, pour l'église de N.-D. du Puig où il avait été rapporté de Naples.

Nous sommes bien loin, on le voit, de ce que le même pays aurait réalisé dès 1237 et moins invraisemblablement en 1272, s'il faut s'en rapporter aux deux effigies publiées par M. V. Carderera, lesquelles auraient besoin d'être sérieusement discutées sur les originaux et dans leurs attributions.

Quant à celle de 1320, elle est si étrange dans tous ses détails que nous devons en soupçonner l'authenticité : d'autant plus qu'un moine anonyme, qui fit en 1678 l'histoire des tombeaux de Poblet, donne de celui du personnage dont nous discutons l'armement, une description qui ne se rapporte point à ce que M. V. Carderera publie.

Nous serons forcé de faire des réserves semblables pour l'effigie de l'amiral don Juan Alonzo Perez de Gusman, qui aurait fait apporter celle-ci de Gênes, longtemps avant sa mort survenue en 1351.

Les jambes et les bras sont entièrement recouverts de pièces forgées, sous une longue cotte à manches courtes qui semble gamboisée.

Or, M. V. Carderera se plaint des nombreux remaniements et changements que les moines de Saint-Isidore de Sancti-Ponce ont fait subir aux tombeaux de leur église.

Reprenons maintenant la suite du costume militaire interrompue par cette longue digression.

— L'effigie de don Béranger de Puigvert (+ vers 1291), qui se trouve au-dessus de son tombeau dans l'ancien monastère de Poblet, fondé par ce personnage, est excessivement intéressante en ce qu'elle est recouverte d'une cotte d'armes gamboisée, fermée sur la poitrine par trois fibules annulaires superposées. La couture des deux étoffes, emprisonnant une garniture d'étoupe, qui composent cette cotte, forme des lignes verticales creuses séparant des bandes saillantes et rembourrées, sur lesquelles court un ornement de feuilles d'érable et de chêne, obtenu également à l'aiguille, comme il est probable. C'est un travail de pourpoincterie, semblable à celui des « coultes-poinctes » dont nous nous souvenons d'avoir vu un exemple remarquable, datant du XIVe siècle, italien fort probablement, et représentant les scènes diverses d'un roman de chevalerie. Il est assez ordinaire de rencontrer dans les miniatures du XIVe siècle des gens de pied, revêtus de cottes gamboisées à lignes verticales, mais une représentation sur une aussi grande échelle et aussi exacte que celle de la statue de don Béranger nous semble précieuse.

On aperçoit des manches de mailles entre celles de la cotte et le gantelet qui est fait d'un travail particulier, semblable d'ailleurs à celui des bas-de-chausses et des chaussures. Ce sont des zones quadrillées alternant avec des zones rectangles, imitant une espèce de tricot. Peut-être est-ce du cuir « empreint » ou gaufré.

Avec la statue funéraire de don Bernardino de Anglesola (+ 1384), exécutée en 1384 pour le monastère de Poblet, nous entrons résolûment dans le nouveau système d'armurerie. La tête du guerrier est recouverte par une calotte de fer descendant très-bas sur les oreilles et sur la nuque. Le hausse-col de mailles y est attaché par un passant et recouvre les épaules. Une jacque-de-mailles protége le corps et la naissance des cuisses, recouverte elle-même, sur le buste seulement, d'un corselet qui semble de brocart. Un faulke, appendice de fer destiné à supporter la lance en arrêt, semble disposé sur le sein droit. Une ceinture d'orfévrerie, placée d'une façon dont nous avons eu déjà l'occasion de constater la bizarrerie, enveloppe les hanches. Les

bras, les mains et les jambes sont entièrement couverts de pièces de fer battu.

— Effigie de don Juan Alfonse de Ajofrin (+ 1382) dans l'église de Saint-Dominique de Silos, à Tolède. Le costume n'est pas complet. Un simple chapeau d'orfévrerie ceint la tête du jeune guerrier; un pourpoint, boutonné sur la poitrine et traversé par la bande de l'ordre, recouvre la jacque-de-mailles qui le dépasse. La ceinture d'orfévrerie placée très-bas, les gantelets et les armures des jambes sont comme sur la statue précédente.

Pareil est l'armement de don Alvaro Perez de Gusman (+ 1394) dont la statue funéraire se trouve en la cathédrale de Séville. Et ces costumes de fer, de mailles et d'étoffe, ou de cuir peut-être, sont figurés avec une foule de particularités qui montrent que leurs modèles ont servi et ont été habituellement portés.

Notons en passant la nature particulière de la jacque dont est revêtue l'effigie d'un membre de la famille des Anayas, dans la cathédrale de Salamanca. Au lieu d'être faite de mailles, elle est formée d'une réunion de petits disques comme des pièces de monnaie, disposés, non pas à recouvrement, mais les uns à côté des autres.

Afin de ne point abuser des détails, jusqu'ici nous n'avons point parlé de l'épée, que les guerriers du Moyen-Age, et les poëtes à leur exemple, ont entourée de tant d'affection. Sauf la richesse des détails, toutes sont faites à peu près sur le même modèle : une large lame, emmanchée dans une poignée dont les quillons sont généralement droits, parfois évasés en queue-d'aronde et le pommeau toujours discoïde. La fusée est garnie soit d'un natté, soit d'une torsade.

Quant aux fourreaux, ils sont parfois recouverts d'imbrications et d'ornements, mais le plus souvent ils sont lisses et n'ont reçu d'ornements que par les garnitures du haut et du bas, et par les attaches du ceinturon.

Celui-ci, enroulé dans le plus grand nombre de cas autour du fourreau, est décoré de fleurons d'orfévrerie.

Avec le XV[e] siècle, quelques modifications semblent avoir été apportées dans la monture de cette arme. Une coquille se reliant avec les quillons qui forment la traverse, descend sur le fourreau, et le pommeau quitte la forme traditionnelle du disque pour affecter celle d'une boule à facettes dont le profil est très-variable.

Au milieu du XV[e] siècle, le costume militaire avait reçu peu de modifications, s'il faut s'en rapporter à l'effigie du connétable don Alvaro de Luna

(+ 1453), qui est couchée sur le tombeau qui occupe le centre de la chapelle de Saint-Jacques, dans la cathédrale de Tolède.

Ce tombeau, élevé au connétable par sa fille, sur les dessins de Pablo Ortiz, aurait remplacé un précédent cénotaphe que don Alvaro de Luna se serait élevé à lui-même et qui présentait une particularité étrange : c'est que la statue, faite de bronze doré, était automatique, qu'elle pouvait se dresser, d'assise ou de couchée qu'elle était, et s'agenouiller. On pressait un ressort, au moment de l'élévation de la messe, et l'effigie effectuait son évolution.

Par-dessus son pourpoint, qui recouvre en partie la jacque-de-mailles, la statue actuelle porte le manteau de l'ordre de Saint-Jacques dont Alvaro de Luna était le grand-maître, manteau attaché sur la poitrine par deux longs cordons descendant jusqu'à terre, et caractérisé par l'application sur le côté gauche d'un morceau d'étoffe, rouge, croyons-nous, découpée en forme de poignard figurant une croix, insigne que l'on retrouve dès les commencements du XIIIe siècle, et qui était parfois appliquée sur la robe. Une coquille était quelquefois aussi placée à l'intersection des branches.

« L'Iconographie espagnole » est peu abondante en armures pleines de la fin du XVe siècle et des commencements du XVIe. Nous en trouvons une sur la statue agenouillée de don Juan Pacheco, marquis de Villena (+ 1474), à Ségovie. Mais la cuirasse pleine, décorée de rinceaux repoussés dans le style de la Renaissance, appartient-elle réellement au XVe siècle, et les pièces articulées de l'épaulière se recouvrant à contre-sens, c'est-à-dire de bas en haut ont-elles jamais été ainsi ajustées?

Avant d'arriver à fabriquer des cuirasses pleines, laissant au corps toute sa liberté de mouvements, les armuriers ont longtemps tâtonné, et ne sont arrivés que graduellement à un résultat définitif.

Un tableau de l'école flamande, du XVe siècle, malheureusement sans date, qui représente plusieurs membres de la famille Zapata, nous montre plusieurs de ces essais.

Le buste est protégé par une pansière qui enveloppe la taille et monte en pointe sur le sternum où il se boucle avec le gorgerin. De grandes épaulières, articulées avec celui-ci, descendent jusqu'à moitié bras où s'emmanchent les cylindres qui protégent ce membre.

Entre ces épaulières, le gorgerin et la pansière, il reste sur les pectoraux des parties nues, que protégent soit des pièces forgées qui semblent attachées à un pourpoint, soit ce pourpoint lui-même qui est solidement gamboisé. Au-dessous de la ceinture, descendent les lames articulées où sont

attachées, au moyen de courroies bouclées, les tassettes qui protégent la cuisse, en outre d'un jupon de mailles descendant par-dessus les cuissards qui ne montent pas jusqu'au haut de la jambe. Quant aux jambes et aux pieds, ils sont couverts entièrement de lames de fer battu.

Après cette indication compendieuse, quoique bien développée, des variations de l'armurerie en Espagne jusqu'à l'aurore de la Renaissance, nous ne nous occuperons point des modifications et des perfectionnements que celle-ci reçut à cette époque, surtout en Allemagne. Les relations étaient trop fréquentes alors entre les deux pays pour que l'un n'ait point entraîné l'autre à sa suite, et que ce qui existait dans les possessions transrhénanes de Charles-Quint ne se retrouvât pas aussi dans son royaume d'au delà des Pyrénées.

Nous n'avons point parlé du costume ecclésiastique, parce que les quelques effigies publiées par « l'Iconographie espagnole » n'ont rien à nous apprendre.

Les bas-reliefs du tombeau des filles de don Ramiro, auxquels nous avons déjà emprunté quelques détails, nous montrent qu'au XI[e] siècle, en Espagne, les évêques ne portaient pas plus de coiffure qu'en France, lorsqu'ils étaient revêtus de leurs insignes pontificaux.

Costume des femmes. — L'étude du costume féminin dans « l'Iconographie espagnole » nous révèle un fait dont nous nous doutions un peu, c'est que l'extravagance, en ces matières, n'est point chose particulière au temps présent. Elle nous montre aussi d'autres habitudes de vêtement que celles dont témoignent les monuments du nord des Pyrénées.

Dès la première planche, nous trouvons une statue qui passe pour représenter dona Uracca (+ 1126) et qui, ne différant en rien par la robe et le manteau de celles de la même époque que nous connaissons en France, est surtout remarquable par la coiffure. Trois voiles superposés couvrent sa tête au-dessous d'un bonnet plat que semble entourer un galon d'orfévrerie, bonnet que nous voyons se développer dans une autre effigie de l'une des filles de don Ramiro I, qui dut mourir dans la seconde moitié du XI[e] siècle.

L'un des bas-reliefs montre les trois sœurs, peut-être, coiffées d'un bonnet à plusieurs rangs de franges, — à moins que l'imagier n'ait prétendu représenter leurs cheveux, — par-dessous un voile ou un chaperon dont une des extrémités enveloppe le cou[1].

1. L'un des bas-reliefs de ce même tombeau montre deux anges portant au ciel l'âme de l'une

Dans les bas-reliefs d'un autre tombeau, celui de doña Blanca de Navarre (+ 1158), où sont représentées des pleureuses, nous pouvons presque nous rendre compte de la forme de la robe. Celle-ci est juste et collante, surtout contre le buste, jusqu'au-dessous des hanches qu'elle emprisonne.

Une large bordure d'orfrois entoure le col et descend sur la poitrine autour de la fente nécessaire pour le passage de la tête. L'une de ces robes semble boutonnée sur la poitrine. La jupe d'une autre est relevée autour des hanches, où elle forme un large pli circulaire, comme sur certaines statues antiques, dont la tunique relevée dégage les pieds. La robe est garnie d'orfrois par le bas. Il en est de même du manteau. Les souliers sont pointus.

Ces pleureuses étant tête nue, et les cheveux épars, ne peuvent nous donner aucune indication pour la coiffure.

Une statue de la cathédrale de Tolède, qui passe pour représenter doña Berengère-la-Grande (+ 1246) et qui pourrait bien n'être qu'une Vierge d'une Annonciation, ressemble à toutes les statues de même époque et de même nature que nous possédons en France. Le seul détail à noter, c'est une fibule annulaire retenant sur le cou les plis d'une étoffe légère qui dépasse le col de la robe sous laquelle elle est engagée.

Nous retrouvons une coiffure, dont quelques analogues se rencontrent au porche septentrional de la cathédrale de Chartres, d'abord dans un bas-relief du tombeau de Diego Lopez de Haro (+ 1214), puis dans la prétendue statue de Beatrix de Souabe (+ 1235) qui se trouve dans la galerie du cloître de la cathédrale de Burgos.

Dans le bas-relief, cette coiffure est un bonnet cylindrique tout couvert d'une étoffe plissée en zigzag, retenue sous le menton par une bande de même espèce qui passe ensuite par-dessus le bonnet. Dans la statue, on peut se rendre facilement compte de l'attache de cette coiffure : c'est une bride, festonnée sur les deux bords qui, attachée d'un côté au bord inférieur du bonnet, passe sous le menton, remonte de l'autre côté, et redescend par-dessus la tête pour s'attacher par deux boutons au-dessus du point de départ. Le bout de cette bride est rejeté par-dessus la coiffure.

La statue porte une robe juste aux hanches et aux bras, par-dessous une cotte hardie, robe de dessus, sans manches, et largement échancrée sous les

des sœurs, symbolisée par une petite figure nue qu'enveloppe une auréole ogivale, tenue par les anges. Cette infraction aux règles iconographiques, qui eut vivement contrarié notre regretté Didron, est à noter dans les « Annales archéologiques », où il a tant fait pour l'établissement et la défense de ces règles.

bras. Un manteau, retenu sur la poitrine par une longue bande, est posé sur les épaules.

En discutant plus haut la date et l'authenticité de l'effigie de don Guillelmo Ramon de Moncade, nous croyons avoir établi que cette effigie ne pouvait être antérieure au XIVe siècle. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que celle de doña Constanza d'Aragon, sa femme, présente aussi quelques anomalies, comparée aux effigies du XIIIe siècle. La plus grande réside dans la coiffure qui consiste en une petite calotte brodée, posée sur le front et retenue par un galon étroit passant sous le menton; le tout posé en avant de longs cheveux tombant naturellement. M. V. Carderera voit une influence italienne dans cette statue. Il a sans doute raison; mais l'influence qu'il signale nous semble indiquer une époque postérieure à celle des premiers Pisans.

L'effigie tumulaire de doña Mencia Lopez de Haro (morte sous Alphonse-le-Sage) offre quelques détails fort intéressants. Sa robe, très-ample, descend à plis nombreux le long de son corps, sans être retenue par aucune ceinture. Des orfrois la garnissent autour du col et de la fente qui s'ouvre sur la poitrine, ainsi qu'autour des manches demi-longues. De ces manches il en sort d'autres qui semblent d'une étoffe fine, plissée, garnie d'orfrois autour du poignet. Un long ruban, qui pend le long de l'un et l'autre bord du manteau, retient celui-ci sur la poitrine. Quant à la coiffure, elle est curieuse : c'est une espèce de tiare très-haute, entièrement couverte d'une bande d'étoffe enroulée en spirale, dont l'extrémité redescend de toute la hauteur de l'édifice pour passer sous le menton et aller s'attacher, nous ne savons où, par-dessous des cheveux tombants. Une pièce d'étoffe quadrangulaire, bordée d'un galon, est attachée sur la partie antérieure de cette coiffure, qui doit être une image exacte de celle qui a été portée par doña Mencia, car lors de l'ouverture de son sépulcre, on en retira une bande de crêpe d'une longueur de cinquante mètres environ, ainsi qu'une longue étole qui n'est peut-être autre chose que l'attache du manteau.

Mais cette coiffure n'est rien en comparaison de celle dont M. V. Carderera donne le détail dans la planche XV bis. Pour la décrire, il faudrait la plume de M. Gustave Flaubert, celle qui a peint d'une façon si magistrale la casquette fantastique que portait Bovary lorsqu'il arriva de son village dans la pension de Rouen, où commence le récit de ses infortunes.

C'est encore un haut cylindre, couvert postérieurement des bandes horizontales d'une étoffe tuyautée, comme sont les garnitures des bonnets des paysannes de Basse-Normandie, et par devant un carré d'une autre étoffe qui semble gaufrée en pointes de diamant; une bande tuyautée, fixée par

de gros boutons, cache la jointure, passant par-dessus le sommet de la coiffure, et une autre circonscrit celle-ci à sa base. Enfin une autre bande sert de mentonnière, tandis qu'une dernière passe sous le nez et couvre la bouche.

Tel est cet édifice extravagant, que complètent quelques cheveux tombant en rouleaux horizontaux sur le cou, et s'échappant à grand'peine d'un couvre-nuque qui descend du bonnet.

Jamais la mode actuelle, en ses jours de plus grande folie, n'a rien imaginé de plus compliqué ni de plus bizarre.

L'effigie tumulaire de doña Maria de Molina (+ 1321), qui se voit dans le monastère qu'elle fonda à Valladolid, n'offre rien de bien particulier, avec son costume mi-partie civil et religieux. Mais il n'en est pas de même du bas-relief qui représente cette illustre régente de la Castille donnant à ses religieuses la charte de fondation de leur couvent.

Elle porte, comme dans son effigie d'albâtre, une robe à ceinture d'orfévrerie haut placée; mais, par-dessus celle-ci, se trouve une seconde robe complétement ouverte sur le devant, munie d'un immense collet carré descendant jusqu'à la ceinture et de manches dont l'ouverture déchiquetée traîne jusqu'à terre. Sa coiffure est étrange. Au-dessus des cheveux qui, séparés en deux touffes abritant les tempes, sont emprisonnés dans les mailles d'un filet, tombe un voile; par-dessus est placée une couronne d'orfévrerie au-dessus de laquelle montent deux appendices d'étoffe ressemblant à des oreilles d'âne. En voyant cette coiffure, il est impossible de ne point songer à l'atour de gibet dont parle le sire de Latour Landry dans ses instructions à ses filles; atour qui était « dressé sus de longues espingles par dessus la tête » et à cette autre coiffure invectivée par un prédicateur qui la trouvait « plus haute que corne de licorne ». Et, chose étrange, les religieuses cisterciennes auxquelles doña Maria remet la charte portent par-dessus le voile qui se combine avec la guimpe, un scapulaire haut levé sur deux cornes dont on devine facilement la présence.

L'effigie sépulcrale de doña Élisenda de Moncada, reine d'Aragon (+ 1364), comme la précédente porte la guimpe et le voile des religieuses du couvent où elle s'était retirée pendant son veuvage. Mais des rosaces couvrent sa robe, des branchages sont semés sur son voile de dessus, et son manteau est fait d'une étoffe à bandes horizontales où des lions (?) marchent à la file séparés par des ornements.

Celle de doña Sibilla Forciana, également reine d'Aragon (+ 1407), est exclusivement religieuse, malgré le sceptre et la couronne.

Nous passons plusieurs planches dont les indications peu précises, d'après l'auteur lui-même, prêtent à interprétation et représentent des monuments qui ne sont point à date certaine, pour arriver à celle où est figurée la reine de Castille, doña Juana Manuel (+ 1381).

La coiffure est celle des religieuses ou des veuves : une guimpe et un voile très-court par-dessus la couronne. Mais il y a deux robes, et même trois, à en juger par les manches. La deuxième robe est blanche semée de fleurons blancs, à manches demi-larges ; la troisième, verte à fleurs d'or, relevée sur le devant, jusqu'au genou, juste au-dessus de la taille, s'arrête carrément sur le sein qu'elle laisserait à découvert, n'était la guimpe. L'ouverture de ses manches descend jusqu'aux pieds. Par-dessus est placé un manteau blanc à fleurons, qui semble exclusivement espagnol. Il est posé carrément sur les épaules et fendu latéralement de chaque côté pour le passage des bras : M. V. Carderera en cite même qui semblent faits de plusieurs lés d'étoffes indépendants, cousus seulement par la partie supérieure au collet qui est droit et très-montant. Des agrafes d'orfévrerie garnissent celui-ci sur ses bords.

L'ajustement est complété par des souliers ronds ornés de perles.

Les bijoux consistent en un bouton placé au bas du corsage d'où part la jupe dont une ceinture ne cache point l'attache, et en un collier de perles à double rang, dont l'un entoure le cou, tandis que l'autre descend bien au-dessous de la taille. Peut-être ce collier n'est-il que l'attache du manteau ou « pelote », comme on l'appelle en espagnol.

Nous retrouvons cette « pelote » dans l'effigie de doña Maria de Orozco, laquelle mourut à vingt-quatre ans après avoir épousé en troisièmes noces un grand maître de saint Jacques, mort en 1409. C'est donc au XIVe siècle qu'appartient encore cette effigie.

Le reste du costume ne diffère que dans les détails. Une longue ceinture d'orfévrerie garnit la taille : un rang de larges boutons perlés garnit du haut en bas le devant de la robe qui s'arrête carrément sur le sein, où elle est garnie d'un orfroi. La guimpe sans plis est violemment tendue par une longue épingle qui en rattache les deux bords à la naissance du cou, qu'entoure un étroit collier ou carcan fait de perles avec pendeloque, tandis qu'un long rang de perles descend jusque sur les jambes.

Enfin nous retrouvons encore la « pelote » sur l'effigie de doña Sancha Roxas (+ 1437) : celle-ci toute déchiquetée sur ses bords, et ornée de la bande dont nous avons eu à parler déjà à propos de certaines effigies d'hommes et précisément de celle de don Gomez Manrigue, son mari.

La robe, à très-larges manches, découvre la poitrine que cache une seconde robe à très-haut collet croisée sur le sein, et laissant apercevoir soit un collier soit la bordure d'un vêtement intérieur. La coiffure se compose de deux petits voiles superposés, celui du dessus déchiqueté sur les bords et orné de perles; voiles maintenus tous deux sur la tête par un bourrelet en orfrois. Le long collier de perles existe encore.

Au milieu de toutes ces effigies qui, par le costume et par l'aspect général, montrent une certaine unité qui résulte autant de cette similitude dans l'habit que des mêmes habitudes dans la pratique de l'art, vient se placer une dernière qui nous déroute entièrement : c'est celle de doña Maria Ximenez. « La cual fino l'anno de MCCCLX. L'anima de laqual haya paradiso », comme dit l'épitaphe inscrite sur son tombeau de bois peint. Il est vrai que cette image est peinte elle-même, et non sculptée, ainsi qu'il semble résulter du texte de M. V. Carderera. Doña Maria Ximenez porte une robe de dessous lampassée, à corsage très-court, garnie d'hermine dans le bas, et une robe de dessus à manches larges, également d'étoffe lampassée, bordée de fourrure, qui n'est close qu'à la ceinture placée assez bas. Cette robe s'ouvre sur la poitrine absolument comme les gilets en cœur de nos jolis messieurs d'aujourd'hui, et offre de plus ce point de ressemblance d'être garnie d'une bande d'étoffe blanche bordée qui la dépasse, et sert de « transparent ».

Un voile couvre la tête de la dame; des pendants, — détails à noter — en forme de glands, descendent de ses oreilles; un « carcan » à pendeloque entoure son cou, tandis qu'un collier tombant sur les épaules passe devant la poitrine.

Or nous sommes habitué à ne rencontrer de costumes ayant cette physionomie que vers les commencements du XVe siècle. Nous pensons donc qu'il y aura eu vers cette époque une rénovation du tombeau qui nous occupe. Nous sommes d'autant plus porté à penser ainsi que l'effigie d'une autre femme qui devait vivre dans ce même XVe siècle, — doña Elvira de Azevedo, — porte un costume qui offre de grandes analogies avec le précédent. Les pendants d'oreilles, formés de trois pommes de pin, sont très-développés ; le « carcan » s'est transformé en un vrai collier, très-large, avec pendeloques, comme ceux de l'antiquité, sans préjudice de deux nattes qui passent des épaules sur la poitrine.

La coiffure surtout est extraordinaire : sur une torsade de cheveux entourés de perles, est posé un voile tuyauté sur les bords qui ressemble à certains bonnets des femmes du XVIIe siècle. La dame est de plus montée sur des patins d'une monstrueuse hauteur.

Nous croyons avoir parlé de la magnificence du vêtement de l'effigie de don Juan II de Castille. Le costume de doña Isabelle de Portugal (+ 1496) ne le cède en rien à celui de son époux, mais ne peut nous donner que peu d'indications précises, si ce n'est pour la couronne, pour le collier formé d'une espèce de filet d'or, pour les manches à crevés retenues par des rubans à ferrets, pour la « pelote » qui recouvre le corps de ses brocarts, et la chaussure dont la semelle est si épaisse qu'on aurait pu, au lieu d'ornements, y sculpter le combat des chrétiens contre les Mores à l'imitation de ce que Phidias représenta sur les sandales de la Minerve du Parthénon

Nous voici arrivés à la Renaissance, retrouvant toujours la « pelote » comme vêtement caractéristique des grandes dames espagnoles, sans avoir jamais rencontré cet autre vêtement garni de fourrures qui, depuis Isabeau de Bavière jusqu'à Anne de Bretagne, est porté chez nous par les reines. C'est ce surcot, modification de la cotte-hardie du XIVe siècle, qui, échancré au-dessus des bras, laisse voir la robe de dessous, et qui, souvent indépendant de celle-ci, parfois ajusté avec elle de façon à ne faire qu'un tout, était garni d'un plastron de fourrures, souvent d'hermine, que l'on appelait un « giete », ainsi qu'il nous semble apparaître de l'inventaire de Charlotte de Savoie, femme du roi Louis XI. Cette différence dans le costume d'apparat des femmes, pendant le XVe siècle, de chaque côté des Pyrénées, est à noter, d'autant plus qu'au XVIe siècle, l'identité devient absolue; nous en avons pour preuve un portrait de la reine Jeanne d'Aragon, mère de Charles-Quint, représentée en veuve, que l'on croyait être celui d'Anne de Bretagne.

Nous en avons fini avec ce que nous voulions dire sur les questions diverses que soulèvent les planches de l' « Iconographie espagnole ». Il nous resterait maintenant une légère critique à adresser à M. V. Carderera, considéré non plus comme dessinateur et archéologue, mais comme auteur des notices historiques qui accompagnent chaque planche de l'ouvrage et qui font connaître chacun des personnages qui y sont figurés, avant la description des particularités de son image. C'est que ces notices sont toutes par trop apologétiques. Quelques crimes qu'il ait commis, quelques défaillances qu'il ait subies, chacun de ses personnages est un héros, que l'on a calomnié parfois; chacune de ses dames avait pour apanage toutes les vertus, bien que parfois on en ait médit.

Nous sommes habitués aujourd'hui à une critique plus sévère dans l'histoire, et à trouver que la vérité doit y marcher avant tout. Là, comme ailleurs, le rôle des gens n'en est pas moindre parce qu'ils ont participé par quelques

côtés aux humaines faiblesses, même quand ces faiblesses se haussent jusqu'au crime. Le culte des héros n'est plus de notre temps.

Mais il est permis d'honorer les grands hommes, et M. V. Carderera a rendu un éclatant hommage à ceux de l'Espagne en recueillant, à travers mille difficultés, les images dont il a formé le volumineux et magnifique ouvrage que nous venons d'examiner.

Alfred DARCEL.

ANNALES A...

Septembre

FA | F A | CEPHÉE | Hercule et Serpe... | ♌ 8 | FA | ♎ 16 | ♌ 8 | L'OURSE

MERCURE | APOTRE GIOTTESQUE | OISELEUR | P | BALANCE ♎ | VÉNUS | APOTRE | On fait le vin | P | SCORPION ♏ | MARS ERIDAN

FA | FA | FA | F

MONSTRE | Lion de St Marc | GRIFFON | Lion de S Marc | Ornement | TAUREAU | CERF | Femme assise Retouchée | LEOPARD

Armes de Padoue

VIERGE ♍

F A | P | F A | Cour d'Assises

♍ 4 | VENDANGE

LE CHIEN | P | P | PAPE S^T PIERRE | Monument de Lucrezia Dondi

LE CHIEN

APOTRE | EVEQUE | Inscription de Tite Live

S MARC | S^T MARC écrivant

Jeune Homme tenant une boule | EVEQUE | Lion de St Marc

F A | MOINE enseignant (moderne) | Monument de Speroni

♌ 7 | SOLEIL

L'HYDRE | ♌ 28 | EVEQUE | SAINT SEBASTIEN

L AUTEL

LION ♌ | ♌

Août

Juillet

A | B | C | D | E

Ligne présumée de la division ancienne

Cheval

de Donatello

LA RAGIONE

DÉVELOPPEMENT ...

Armes de Padoue | Pietro d Abano

Dragon portant une croix | Lion de St Marc | CHAMEAU | Moine enseignant (moderne) | LA DOLCE (espece de grande louve) | Horloge réelle non peinte | LOUP | St Antoine de Padoue | BOUC | Armes de Padoue

APOTRE | ♌ 28 | LUNE | ♋ 26 | ♋ 29 30 | LE VAISSEAU | ♊ | APOTRE | ♋ | ♊ | FA

P | On bat le blé | ♋ | FA | ♋ CANCER | ♊ 15 | On fauche les blés | P | P | MERCURE | P | GEMEAUX ♊ | Jeune homme à cheval

♋ 17 | ♑ 20 | ♋ 28 | ♋ | ♋ 9 | PHYLLIRIDES | ♑ 5 | LE LEOPARD | FA

Juin | Mai

PEINTURES AT...

DE PADOUE

SAGITTAIRE

JUPITER

LE CHEVAL

On tue le porc

CAPRICORNE

On se chauffe

VERSEAU

POISSONS

JUPITER

VENUS

TAUREAU

Fille cueillant des fleurs

MARS (Planète du mois)

BELIER

CORNATOR

Avril

Mai

ORIENT

GIOTTO

LA RAGIONE DE PADOUE

DESCRIPTION DES PEINTURES DE LA GRANDE SALLE

OBSERVATIONS.

MD. — Main droite, non du spectateur, mais du tableau. C'est le côté dextre du blason.

MG. — Main gauche. C'est le côté sénestre du blason. Ainsi, dans le sujet du Crucifiement, la Vierge est à MD, c'est-à-dire à la droite de N.-S. Saint Jean, au contraire, est à sa gauche.

¶ — Ce signe indique un compartiment plus haut que les autres.

« Figure » est employé dans le sens d'un corps entier « Figura ». Cette

1. M. William Burges, l'habile et savant architecte de Londres, a donné autrefois, dans ce recueil, une étude intéressante et fort bien faite sur les peintures de la Ragione de Padoue; — voir les « Annales archéologiques », vol. XVIII, p. 331-343 et vol. XIX, p. 241-252. — Mais ce n'est guère qu'une sorte d'introduction, de préface destinée à précéder, en la résumant, la description détaillée du monument le plus considérable que l'Iconographie civile au Moyen-Age nous ait légué. Aujourd'hui nous nous décidons à publier cette description minutieuse d'une œuvre immense, malgré sa sécheresse, et nous espérons que nos lecteurs ne s'en plaindront pas, en raison de l'importance extrême qu'elle présente. M. Burges nous a dit souvent que si la grande salle de Padoue était détruite un jour, soit par un incendie, soit par toute autre cause, il ne resterait rien qui pût la faire connaître aux âges futurs et la faire revivre d'une manière quelconque aux yeux des archéologues de l'avenir. Effectivement, aucun travail complet et fidèle sur la Ragione n'a paru jusqu'ici. Cette considération, ajoutée à bien d'autres, nous est un motif puissant pour ne pas ajourner davantage la publication du document précieux mis généreusement à notre disposition par M. W. Burges. C'est un cahier de notes écrites sur place, revues ensuite avec le plus grand soin et mises en concordance avec le plan général des peintures qui figure ci-contre. Les archéologues sont, ainsi, mis à même de se rendre un compte exact de l'iconographie de la grande salle de Padoue. Peut-être pourront-ils éclaircir bien des questions restées douteuses ou sans solution.

(*Note de M. Ed. Didron.*)

même expression est souvent adoptée de préférence à « homme » ou « femme », parce qu'il est impossible, dans certains cas, de distinguer s'il s'agit d'un homme ou d'une femme.

PS. — Abréviation de « Principium Sapientiæ », ouvrage d'Aben-Esra, traduit par Pietro d'Abano. — Venise, 1507. — Aben-Esra, savant rabbin espagnol, né à Tolède vers 1119, mort en 1174, fut astronome, philosophe, médecin, etc. Son livre du « Principium Sapientiæ » détermine l'influence qu'ont les planètes sur les personnes et les choses.

Les numéros affixés aux compartiments sont les numéros modernes peints sur chaque nervure de la voûte qui correspond avec le compartiment de dessous. On s'en est servi afin de donner une certaine facilité aux personnes qui voudront comparer cette description avec les originaux.

Les signes réunis aux numéros (ex. : ♋.16) sont les « Figuræ cœli » dans l'œuvre de Johannes Angelus, « Astrolabiû planû in tabulis ascendens, côtinens qualibet hora atque mêto. » — Augustæ Vindelicorum, 1488.

La description commence par le n° 74 qui ouvre le mois de mars, parce qu'avec ce mois débutait l'année ancienne.

DESCRIPTION.

74.

a. Un oiseau aquatique qui vole dans l'air. Il a des jambes rouges et le bec long. Il saisit un serpent qui rampe à terre[1].

b et *c*. Un apôtre (moderne), sans marque distinctive.

d. L'Espérance avec une ancre.

e. . . . . .

75.

a. Une femme nue. Elle est couchée sur la terre.

b. Deux hommes, dont un assis, l'autre debout. Ils tiennent des faucons à la main. Le costume est de la première moitié du XVe siècle[2].

1. ♋ 16. « Avis pedibus serpentem tenens. » « Homo nobilem se existimans. » Ceci est hors de sa place.

Mars. « Avium vero astur et cœteræ talium qui vivunt ex rapina. » P. S

Mars. « Serpens. » P. S.

2. Mars. « Avium vero astur. »

c. Un évêque assis. A chacun de ses côtés est une femme debout à laquelle il parle. Celle à M D est vêtue simplement en blanc; celle à M G est très-richement vêtue, et l'une et l'autre posent une main sur le dossier de la chaise qui est couverte de tapisserie. Celle à M G tient un coin de la tapisserie avec l'autre main et la montre à l'évêque[1].

d. Ici, il y a trois figures, chacune dans un compartiment. La première est au-dessous du n° 74; mais elles sont toutes au-dessus de la fenêtre double à *e*. La première est une vertu, peut-être la Charité; elle tient à M G un bassin rempli de fruits; à M D une pomme. La seconde est un saint moine portant l'habit de saint François; c'est probablement saint François lui-même; mais on ne voit pas les stigmates. La troisième est vraisemblablement saint Dominique; il porte un livre et un rameau de lis.

e. Une double fenêtre.

76.

a. Un homme faisant de l'escrime. Il est armé d'une épée et d'un bouclier. On trouve, dans cette figure, beaucoup du style de Giotto ou de Giusti di Padova[2].

b. L'occupation du mois de Mars. Le « Martius cornator » des chapiteaux du palais ducal à Venise. C'est un homme très-fort et richement vêtu. Il est debout. Autour de sa tête est un nimbe de feu. A chaque main, il tient une corne de laquelle il fait sortir le feu. La partie inférieure de sa tunique, qui est doublée de fourrure, est relevée et attachée à sa ceinture, laquelle exprime l'idée que l'homme est prêt à agir[3].

c. Un métier. Deux hommes, un de chaque côté d'une cuve à pieds. Celui à M D tient un couteau dans une main, et, avec l'autre, offre plusieurs petits poissons, reliés par les ouïes, à son camarade qui les reçoit d'une main, et, dans l'autre, tient des petits pains[4].

1. Est-ce une traduction du choix d'Hercule entre le vice et la vertu dans la langue du Moyen-Age?

Mars. « Et ipsius sunt hominis natura, fortitudo, victoria ». P. S.

2. Mars. « Ictus atque strationem ». P. S.

Persée? Constellation. La tête de Méduse est peut-être devenue un bouclier? Si c'est Persée, il n'est pas à sa place.

3. C'est plutôt une personnification du mois : je ne pense pas que ce soit la planète même, parce que le personnage n'est pas dans la position des planètes qui suivent les signes du zodiaque et ne les précèdent pas, et parce que ce « cornator » est trouvé parmi les occupations des mois au palais ducal de Venise.

4. Peut-être est-ce le marchand de poissons salés. La saline était une industrie très-importante au Moyen Age.

Mars. « Sal. marina » P. S.

d. Ce tableau est moderne et comprend les deux compartiments suivants. Au milieu est une femme qui tient dans sa M D un rameau de citronnier; on y voit un limon. Autour d'elle sont placés six personnages des deux sexes qui, tous, demandent à la femme de leur donner le rameau. Elle paraît vouloir le donner à l'un d'eux, à M D.

e. Une fenêtre double.

77.

a. Un homme nu qui frappe avec un bâton un dragon qui fuit. Le dragon n'a que deux pieds. Sa tête est retournée contre l'homme[1].

b. Des soldats armés portant des étendards[2].

c. Une figure ailée et enveloppée d'un manteau. Elle tient un cierge allumé.

d et *e*. Voyez 76.

78.

a. Une femme. Sa ceinture est un serpent qui mord sa mamelle[3].

b. Aries.

c. Un homme sur un cheval richement harnaché. Le cheval foule aux pieds un corps mort[4].

d et *e*. Voyez 76.

79.

a. Un rocher avec une maisonnette à la cime[5].

b. Des rochers au bas desquels coule de l'eau[6].

c. Un homme nu qui va se transpercer avec une épée. Une pièce d'étoffe ceint ses reins. Ses bas sont retombés aux chevilles de ses pieds[7].

d. Un paysage d'une mauvaise exécution.

e. Une double fenêtre.

1. On trouve au ♎ 24 « Homo in parte superiori et equus in parte inferiori baculo percutiens draconem. » « Homo robustus erit ». C'est probablement une transposition de quelque peintre qui a été employé à la restauration des tableaux.

2. ♒ 13 « Equites multi armati ». « Homo litigiosus aut raptor erit ». Je pense plutôt que c'est tout simplement la profession militaire représentée par la planète Mars. « Mars et ipse significat bella, contentiones ». P. S.

3. Serpentarius. Constellation. Dans l'Hyginus de 1482, Serpentarius est nu. Si c'est lui, il est hors de sa place et mis parmi les constellations méridionales au lieu des constellations septentrionales.

4. Mars. « Sanguinem, occisionem ». P. S.

5. Mars. « Ejus sunt turres, castra ». P. S.

6. Cela ressemble à un souterrain traversant une colline dont une rivière baigne le pied.

7. ♓ 19. « Homo gladio se transfodiens. » « Homo causa erit suæ mortis. »

80.

a. Un homme vêtu en rouge qui va tuer un enfant nu avec une épée [1].

b. Un souterrain dans une colline. Ici, il n'y a pas d'eau au bas, mais une route.

c. Une femme armée d'une lance et d'un bouclier. Elle porte une sorte de turban rouge. Son vêtement supérieur est blanc et n'a pas de manches; mais, à l'épaule, on voit une grande quantité de bandes de cuir qui se terminent en boules d'or, et forment ainsi une espèce de manche. Le costume est de la première moitié du XVe siècle ou tout à fait de la fin du XIVe [2].

d et *e.* Voyez 79.

81.

a. Une maison; dans la lucarne, en haut, on voit un animal placé sur des fagots de bois [3].

b. La planète Mars. Le personnage est assis. Son manteau est rouge. Il est couvert d'une armure. D'une main il tient un bâton; dans l'autre, il porte une tour ou un fort. Cette figure a été retouchée.

c. Un homme aiguise une hache sur une meule; un autre tourne le manche de la meule [4].

d et *e.* Rien.

82.

a. Deux femmes qui se battent avec des bâtons [5].

b. Un pont à trois arches [6].

c. Un instrument avec trois arbalètes suspendues en haut; c'est probablement un engin militaire, une espèce de baliste [7].

d. Ici est un quatre-feuilles; maintenant on n'y distingue plus qu'un nimbe : tout le reste a disparu [8].

e. Deux fenêtres.

1. Mars. « Sanguinem, occisionem ». P. S.

2. Mars. « Ejus sunt bellicosi ». P. S.

Dans l'« habiti antichi di Venezia » de Cesare Vecellio, cette figure est donnée comme un exemple du costume antique de Padoue, ainsi que l'amant et l'amante du chapiteau du mariage, au palais ducal, donne un exemple de l'ancien costume de Venise.

3. Je pense que ce petit animal est une souris. Il est probable que ce tableau provient de l'autre côté de la salle. On trouve dans Pietro d'Abano ♋ 15 « Rex murium sub tecto jacens in nido. » « Homo domi manere cupiens ».

4. Mars. « Fabri lanceas ac gladios operantes ».

5. Ceci est un peu hors de place; mais pas trop.

♉ 13. « Duæ mulieres se invicem percutientes. » « Homo litigiosus erit et rixosus ».

6. Ceci est transposé de Gemini. ♊. 16. « Pons ultra aquas. » « Homo laborans sine fructu ».

7. Mars. « Lanceas ac gladios operantes ». P. S.

8. *d. e.* s'étendent encore sur une partie de *d. e.* du n° 81.

83.

a. Une femme à genoux, priant. Elle est tournée vers le nº 84. Sa tête est détruite[1].

b et *c*. Un apôtre vieux, barbe blanche. Il tient un livre et un bâton d'or. — Fort retouché.

d. Un grand aigle gris. Le bec et les griffes sont d'or[2].

e. Double fenêtre.

84.

a. Un homme menace avec une épée la femme qui se trouve au 83, *a*. De l'autre main, il tient le fourreau de l'épée[3].

b. Un homme présente des fleurs à une femme agenouillée.

c. Un homme, coiffé d'un chaperon et d'un chapeau, embrasse une femme. Il paraît l'accueillir et la relever[4].

d et *e*. Voyez 83.

85.

a. Une femme agenouillée vue de face. Elle a les bras étendus en acte de supplication.

b. Une jeune fille richement vêtue. Elle tient une fleur à chaque main. La terre, sur laquelle elle est debout, est semée de fleurs. Elle porte un turban jaune et des manches à crevés. Son costume est le même qu'on voit sur les chapiteaux les plus récents du palais ducal de Venise. La date est des environs de 1420[5].

c. Un jardin rempli de fleurs. Au milieu, un oiseau blanc volant. Retouches importantes dans ce sujet[6].

d. Une figure nimbée, assise sur un trône de style giottesque, orné de mosaïques peintes, tient un livre dans une main. L'autre main est levée comme pour faire mieux comprendre la parole.

e. Porte ouvrant dans la galerie extérieure.

86.

a. Un homme, le dos tourné au spectateur, tient une lance de chaque main. Un bouclier pend sur sa hanche gauche[7].

1. Voyez 84.

2. Dans l'énumération des juges donnée par « Il diario di Padova », 1757, on trouve que le premier est appelé : « l'ufficio dell' aquilo e boschetto ». De cela il semblerait résulter que l'aigle et le paysage du nº 79 allaient ensemble.

3. Mars. « Et ipsius actus sunt cum impetu, furore et rabie ».

4. Vénus. « Et hominis natura, amor, solatium. » P. S.

5. Une occupation du mois.

6. Vénus. « Et ejus sunt locorum viridaria, pomaria » — « Avium, turtur ».

7. Orion ?

b. Un enfant armé d'un fouet à plusieurs courroies. Il est monté sur un chameau.

c. Une femme richement vêtue cueille des fleurs[1].

d et *e*. Voyez 85.

87.

a. Un homme armé d'une lance attaque un ours[2].

b. Une figure assise paraissant en contemplation. On ne peut pas dire avec certitude à quel sexe appartient ce personnage; mais je crois que c'est une femme.

c. Une femme richement vêtue ayant une corbeille de fleurs dans chaque main. Elle semble danser[3].

d. Un grand ours blanc ou gris.

e. Double fenêtre.

88.

a. Deux chiens qui se battent. L'un est blanc, l'autre brun[4].

b. Taurus.

c. Une figure ailée dont les épaules sont couvertes d'une armure. La ceinture dont ses reins sont entourés est dorée. D'une main, elle tient un pot de feu et avec l'autre montre le ciel.

d et *e*. Voyez 87.

89.

a. Un animal assis : un ours, peut-être. La partie supérieure de son corps est presque détruite. L'animal tient quelque chose dans sa gueule[5].

b. Un moine agenouillé. Il tourne le dos au spectateur. Sa tête est couverte d'un chaperon ou capuce. Sur son dos est un cercle attaché avec deux chaînes[6].

c. Un pèlerin. Il a les pieds chaussés de sandales. Il porte un bourdon auquel est attachée une bouteille qui pend sur ses épaules; il tient une besace dans sa main droite. Il est coiffé d'un bonnet et porte une longue barbe. Au loin, on voit une colline et une petite église[7].

1. Vénus. « Flores inexpansi et loca mulierum ». P. S.

2. ♈. 10. « Homo nudus capite, alias vestitus, transfigens ursum unum cuspide ». — « Venator erit ».

3. Vénus. « Et hominis natura gaudium ». P. S.

4. ♉. 20. « Duo canes se mutuo mordentes ». « Homo invidiosus erit (?).

5. ♉. 21. « Ursus retrospiciens ». « Homo malivolus erit et iracundus ». Peut-être est-ce la constellation : « Marinus leo quem quidem ursum appellant » de Pietro d'Abano.

6. Ce sujet appartient, je crois, au compartiment de Pâques.

7. Voyez la note ci-dessus.

d. Lion de saint Marc.

e. Double fenêtre.

90.

a. Un moine faisant une génuflexion. Il prie. Il est vu de profil. Sa tête est nue, mais il porte un chaperon sur l'épaule[1].

b. Là devait être la planète Vénus, car c'est sa place. Actuellement, Vénus est placée à 93 *a*, pendant qu'ici on voit Notre-Dame tenant Jésus-Christ. Derrière la Vierge, on remarque les six rayons qu'on voit ordinairement autour des planètes.

c. Un moine debout et priant, les mains jointes, vu de face[2].

d et *e*. Voyez 89.

91.

a. Un prêtre en aube et en rochet, les mains croisées sur la poitrine; il regarde le spectateur.

b. Trois anges, volant vers la droite.

c. Un ange debout ; ses mains sont étendues vers la gauche. — Moderne.

d. Un grand paon, la queue abaissée.

e. Fenêtre double.

92.

a. Sujet effacé en partie et peu visible. Je pense que c'est un homme tenant de la M G. un tronc d'arbre fleuri et, à la M D. un faucon ou un autre oiseau[3].

b et *c*. Un apôtre. Il tient un livre ouvert, qu'il lit.

d et *e*. Voyez 91.

93.

a. Une femme debout, sur une roue d'or de laquelle sortent quatre rayons. A l'extrémité de chacun de ces rayons est un oiseau. Elle tient trois roses dans sa main[4].

b. Un autel avec un antependium rouge. Il est recouvert d'une nappe blanche. Sur cet autel est posée une croix d'or voilée dont le pied est rouge.

c. Une maison à créneaux. La porte, qui est fermée, est couverte de taches de sang.

1. Ce sujet, ainsi que celui marqué *c*, appartiennent au compartiment de Pâques.

2. Voyez la note ci-dessus. Je crois que 89 *b*, 89 *c*, 90 *a*, 90 *b*, 91 *a* et 91 *b* sont des interpolations.

3. Cette figure appartient à Vénus; et c'est d'ici que le compartiment de Pâques a vraiment commencé. Toutes les autres figures religieuses en 89, 90, 91, ne sont que des interpolations.

4. Ceci est sans doute une copie assez fidèle de la Vénus de 90 *b*, aujourd'hui changée en Notre-Dame.

d. Un très-grand tableau du jugement de Salomon. Ce sujet est en mauvais état, et, d'ailleurs, de facture moderne. On y distingue les vestiges d'une figure qui est debout, près de Salomon. Celui-ci a un nimbe giottesque, mais point de couronne. Il est probable que cette figure faisait partie d'un des tableaux originaux.

e. Deux fenêtres à quelque distance.

94.

a. Une femme qui tient un objet difficile à définir dans sa main. C'est peut-être la Foi portant un reliquaire[1].

b. Un autel semblable à celui de 93 *b*; mais, au lieu de la croix, on voit un agneau debout. Le sang coule du cou de cet agneau. Autour de l'autel, on voit plusieurs hommes en acte d'adoration; probablement les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Pas de nimbe ni à l'agneau ni aux vieillards.

c. Un prêtre devant un autel dont la nappe blanche est tachetée de sang. Le prêtre asperge avec le sang, à l'aide d'un aspersoir, les assistants, qui sont à genoux.

d et *e*. Voyez 93.

95.

a. Un crucifix.

b. L'élévation de la sainte hostie. Un prêtre devant un autel tourne le dos au spectateur. Il élève l'hostie, qui est placée dans un ciboire, au-dessus de sa tête. L'antependium de l'autel est blanc avec des ornements rouges.

c. Un bouc gisant sur un autel. L'autel est taché de rouge autour de lui. C'est du sang ou peut-être de la laine rouge. A terre, on voit encore un bouc qui va au grand galop à travers des arbres.

d et *e*. Voyez 93.

96.

a. Un vieillard assis tenant un livre. — Très-dégradé[2].

b et *c*. Un apôtre jeune et tenant un livre.

d. Un porc de grande taille[3].

e. Double fenêtre.

97.

a. Un ange qui sonne de la trompette. — Fort dégradé[4].

b. Un globe, coupé de manière à laisser voir l'intérieur, est soutenu par

1. Ou même un des anges de l'Apocalypse qui porte les fioles de colère.

2. Mercure. « Hominum quoque philosophi ». P. S.

3. Encore le siége d'un juge.

4. Probablement une interpolation.

deux diables. Au-dessous, on voit trois autres démons alignés et de face qui lisent dans des livres à couverture rouge. A chaque extrémité de cette rangée, on remarque encore un autre diable vu de profil et lisant aussi[1].

c. Un puits à quatre pans arrondis d'où s'échappent des flammes[2].

d et *e*. Voyez 96.

98.

a. Un animal dont la tête est détruite. — Presque entièrement dégradé.

b. Deux hommes dont l'un prend la main de l'autre : celui-ci est agenouillé et son compagnon lui montre la scène terrible du nº 97 *b*[3].

c. Un ange, les mains étendues; il regarde la sénestre. Pas de nimbe. — Moderne.

d. Les armes de Padoue.

e. Une fenêtre double.

99.

a. Une figure debout. Un feu est allumé sur la terre, devant elle.

b. Un jeune homme à cheval; il galope vers la sénestre. Il tient le rameau d'un arbre comme une lance. Sur la terre, dessous le cheval, on voit un autre rameau ou un petit arbre[4].

c. Un homme qui porte un arbre couvert de fleurs, sur son épaule[5].

d et *e*. Voyez 98.

100.

a. Un quadrupède rouge tacheté de noir; peut-être un léopard[6]?

b. Notre-Seigneur et sainte Marie-Magdeleine. Cette dernière est agenouillée. Le nimbe de Notre-Seigneur n'a pas de croix. Ce tableau est moderne. Il occupe l'endroit où l'on devait trouver les Gémeaux.

c. Une femme. Elle regarde le spectateur. Elle étend les bras.

d. Un grand bouc.

1. Autre interpolation, je pense.

2. Il est vraisemblable que ce sujet est encore une interpolation. — Les sujets *a*, *b*, *c*, de ce nº 97 me sont suspects. Je crois qu'ils sont modernes et en remplacent d'autres. On peut supposer que quelqu'un a voulu continuer les tableaux religieux, lesquels devraient finir avec l'apôtre du nº 96.

3. Qui sont ces deux hommes? Est-ce saint Jean et l'ange, ou Dante et Virgile? Je crois que ce compartiment, comme ceux du nº 97, est complétement moderne.

4. Une occupation du mois.

5. Mercure. « Et ejus est participatio in pomiferis generatorum ». P. S.

6. Peut-être |-| 18. « Vulpes velociter currens ». « Homo erit laborans ». Tous les tableaux supérieurs sont détériorés par le temps et les accidents. Peut-être est-ce la constellation Léopardus. Voyez P. S.

e. Double fenêtre.

101.

a. Une femme assise sur un banc. Elle regarde le spectateur. Un objet est placé sur ses genoux, et un autre, de couleur blanche, est déposé au bout du banc[1].

b. Un chimiste devant un alambic[2].

c. Un vieillard qui marche à l'aide de son bâton. — Très giottesque[3].

d et *e*. Voyez 100.

102.

a. Une femme assise sur la terre. Elle tient dans ses bras un enfant emmaillotté[4].

b. Un homme à genoux, priant. Il est nimbé et vêtu de blanc. En haut, on voit une petite figure à mi-corps, peut-être Notre-Seigneur, mais c'est la place de Mercure, qui manque absolument[5].

c. Un homme en habit de docteur, assis dans une chaire, parle à deux hommes qui sont debout devant lui. Il porte l'amict et la béretta[6].

d. Un saint, assis sur un trône ; il porte dans la M D. un long gonfanon, chargé aux armes de Padoue : d'argent, à la croix de gueules; dans l'autre main, il porte une cité, peut-être Padoue. Il est nimbé[7].

e. Porte à la galerie.

103.

a. Un homme debout. On ne peut s'assurer du fait, mais il paraît tirer de l'arc.

b. Un homme mesure un globe avec un compas; c'est sans doute un astronome. Le globe est posé sur un banc[8].

c. Une femme debout, les bras étendus et les mains fermées. Peut-être file-t-elle[9].

d et *e*. Voyez 102.

1. Il faut se souvenir que Mercure contrôle toutes les occupations de la vie honnête. Voyez les planètes dans l'église degli Eremitani à Padoue.

2. Mercure. « Medici argentum vivum, loca omnium ministeriorum ». P. S.

3. ♄. 23. « Homo decrepitus sustentans se baculo ». « Homo miser erit et otiosus ».

4. Mercure. « Ætatum ipsius est infantia ». P. S.

5. Probablement c'est saint Paul, ermite. Au moins, il est ainsi nommé dans le Guide de Padoue, 1795, de Brandolese, sur l'autorité d'un abbé Rocchi.

6. Mercure. « Sapientes, philosophi ».

7. San' Antonio?

8. Mercure. « Arithmetici, geometrici ». « Et stellarum scientia ». P. S.

9. ♋ 9. « Mulier tenens fusum in manu dextera. » « Homo laboriosus erit ».

104.

a. Une figure à mi-corps, la main droite étendue ; elle regarde vers le côté sénestre[1].

Entre *a* et *b* il y a une fenètre circulaire qui coupe une certaine portion de chaque tableau.

b. Une figure assise (un homme?) ; elle lit dans un rouleau. A côté d'elle se trouve un long coffre[2].

c. Une femme assise ; elle tient une quenouille[3].

d. Un grand loup. — Ce tableau s'étend au-dessous d'une partie du n° 103.

e. Double fenêtre.

105.

a. Deux chevaux blancs qui tirent le char placé dans le n° 106 *a*. Ils vont au grand galop.

b et *c*. Un apôtre vieux qui porte un livre.

d. Ici est placée une horloge, non peinte, mais réelle.

e. Une fenêtre.

106.

a. Un char tiré par les chevaux du n° 105 *a*. Le char a quatre roues et est recouvert d'une étoffe rouge. — La partie supérieure a été détruite.

b. Gémeaux. Hors de leur place. — Ce tableau est moderne, mais sans doute copié d'après l'ancien. Les gémeaux sont nus, sauf un morceau d'étoffe autour des reins. Ils sont mâles tous deux. Leur place est au 100 *b*.

c. Une femme assise. Elle pose sa tète sur sa main comme si elle éprouvait de la douleur[4].

d et *e*. Voyez 105.

107.

a. Un homme liant des gerbes de blé ; derrière lui est une gerbe liée[5].

b. Un homme qui moissonne le blé[6].

c. Un homme qui porte une gerbe de blé sur son dos[7].

d. Un grand animal ressemblant à un loup. Il Diario de 1757 l'appelle une « dolce » (della dolce).

e. Rien.

1. Mercure. « Scire orationes ». P. S.

2. Mercure. « Rithmos componere ». P. S.

3. Dans l'église degli Eremitani, la jeune fille, à côté de la planète Mercure, tient une quenouille.

4. [illegible] 27. « Mulier otiosa, stans et flens ». « Homo vagabundus erit ».

5. Peut-être est-ce un complément du compartiment *b* au-dessous.

6. Une occupation du mois.

7. Voyez la note 5.

108.

a. Tout à fait détruit.

b. Quatre petites têtes. Elles ont l'air effrayé, les cheveux sont rejetés en arrière[1].

c. Un homme, dont la tunique est retroussée, porte un petit sac à chaque main. Ses bras sont nus. Il tourne le dos au spectateur[2].

d. Voyez 107.

e. Une fenêtre.

109.

a. Une maison à travers la porte de laquelle on voit encore une autre porte[3].

b. Huit figures, dos à dos, dans une ligne verticale; leurs bras sont à leurs côtés[4].

c. Un homme qui nage[5].

d. Un saint moine assis devant un pupitre; il instruit ses écoliers qui sont groupés autour de lui, mais également assis. Il y en a un qui porte le chapeau de cardinal, et un autre qui porte une couronne[6].

e. Les armes de Padoue.

110.

a. Une figure à moitié homme et monstre, avec les jambes de derrière d'un cheval. Dans sa M D. il porte un bâton; dans l'autre, un objet effacé[7].

b. Cancer.

c. Un navire, à la proue duquel est un homme assis. Il porte un vêtement long et la béretta sur la tête. Il élève sa main pour donner des ordres à deux petites figures dont l'une entoure l'autre de liens[8].

d et *e*. Voyez 109.

111.

a. Une femme qui tient une quenouille[9].

1. Peut-être l'artiste moderne (car ce tableau n'a aucun caractère d'ancienneté) a-t-il voulu représenter les quatre vents.

2. Lune. « Hominum vero illius sunt..... servi ». P. S.

3. « Duæ portæ apertæ ». « Hospes erit ». Ceci a été transposé.

4. ♄. 15. « Homo septem habens capita ». « Homo multos habens sensus ».

5. Lune. « Et ipsius sunt flumina ».

6. Ce tableau est moderne.

7. Phyllirides, constellation.

8. ♋. 30. « Navis in aqua fluens ». « Nauta erit aut piscator ». Peut-être est-ce la constellation Navis, mais elle est hors de place, car les constellations sont toutes sur le premier rang. Lune. « Hominum sunt nautæ ».

9. ♋. 9. « Mulier tenens fusum in manu dextera ». « Homo laboriosus erit ».

b. Un homme nu, ailé; il lave ses mains dans un ruisseau.

c. Trois arbres sur un terrain rocheux en avant duquel on voit un ruisseau[1].

d. Un chameau de grande taille.

e. Double fenêtre.

112.

a. Complétement détruit. — Ce tableau représentait peut-être un paysage, des arbres. — Entre *a* et *b* il y a une fenêtre ronde[2].

b. Presque détruit. — Peut-être un lac ou une pièce d'eau[3].

c. La lune. Une femme assise sur un char à quatre roues. Dans sa M D. elle tient un disque, et un arbre dans sa M G. Elle est couronnée et porte un voile. On voit encore les six grands rayons qui entourent toutes les planètes.

d et *e*. Voyez 111.

113.

a. Presque détruit. — Il y a les vestiges d'un bœuf qui traîne un char duquel on ne voit qu'une roue[4].

b. Un homme monté à cheval lancé au grand galop[5].

c. Trois hommes marchant en ligne Ils sont vêtus avec des vêtements bruns et portent des bâtons. Ce sont des voyageurs ou des pèlerins. Ce tableau est très-bien exécuté[6].

d. Un quatre-feuilles avec le lion de Saint-Marc.

e. . . . .

114.

a. Deux hommes qui ont les jambes et les pieds nus. L'un à sénestre lit un livre, l'autre à dextre l'écoute. Ce dernier a un bonnet blanc[7].

b et *c*. Un apôtre imberbe.

d et *e*. Voyez 113.

115.

1. ♋. 26. « Aqua fluens ex montibus ». « Homo mobilis erit ». Lune. « Ipsius sunt flumina ». P. S.

2. Lune. « Ipsius sunt vinaria, salices ». P. S.

3. ♋. 23. « Aqua fluens ». « Homo instabilis ».

4. ♋. 21. « Currus stans vacuus ». « Homo in vanitate erit ».

5. Lune. « Muli, Asini ».

6. ♌. 28. « Tres viri simul spaciantes ». « Homo otiosus erit ».

7. Ce sont peut-être les restes de ♋. 28. « Duo viri sub arbore sedentes et aucam in arbore videntes » « Homo otiosus erit ».

a. Un orang-outang ou un homme sauvage qui sonne de la trompette[1].

b. Un homme qui bat le blé[2].

c. Un homme qui sépare la paille de la graine au moyen d'une pelle[3].

d. Un quatre-feuilles contenant un dragon à deux pieds; à l'aide de l'un de ses pieds il porte une croix d'or.

e. Fenêtre double.

WILLIAM BURGES.

1. Il est possible que ceci ait été une fois à P. 20. « Simia cernens se in speculo ». « Homo superbus erit. » Sol. « Viventium maxime ultramarini ». P. S.

2. Une occupation du mois.

3. C'est le complément du sujet precédent.

(*La suite à la prochaine livraison.*)

LE RÖSSEL D'OR D'ALTŒTTING[1]

M. Édouard Didron a publié, dans la dernière livraison des « Annales archéologiques », la gravure d'une magnifique pièce d'orfévrerie émaillée qui est conservée dans l'église Notre-Dame d'Altœtting (Bavière), où elle est connue sous le nom de « Goldene Rössel ». Il a accompagné cette publication de documents qui lui ont été fournis par M. le docteur Sighart et par d'autres archéologues allemands. En me demandant mon avis sur ce chef-d'œuvre de l'orfévrerie, M. le directeur des « Annales » m'a communiqué une chromolithographie allemande tirée d'un ouvrage de M. le baron d'Arétin sur les monuments royaux de la Bavière.

Les documents émanés des archéologues allemands publiés avec la gravure du Rössel d'or sont incomplets ou inexacts. Je puis dire, en m'appuyant sur un acte authentique, qui a fait faire ce beau morceau, pour qui il a été fait et la date de son exécution. Je crois pouvoir établir ensuite que cette pièce est une production de l'orfévrerie parisienne. Si je ne saurais en désigner l'auteur avec la même certitude, je pourrai du moins faire connaître les orfévres parmi lesquels on doit le rencontrer.

Depuis la fin du XIII[e] siècle, les rois de France étaient dans l'usage de faire dresser, à l'époque de leur avénement et durant leur règne, dans certaines circonstances, un inventaire détaillé du mobilier de la couronne. Le roi Charles V, que sa mauvaise santé avertissait d'une fin prochaine, avait fait commencer le 21 janvier 1379 un inventaire de « tous les joyaulx » qu'il avait « tant d'or comme d'argent, c'est assavoir couronnes, chappeaulx, vaisselle.

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXVI, p. 119-126.

M. J. Labarte a bien voulu répondre à notre appel et discuter sérieusement les questions soulevées au sujet du « Rössel d'or » ; nous lui adressons nos très-vifs remerciements. Grâce au savant archéologue, nos lecteurs seront complétement edifiés sur la matière.

(*Note de M. Ed. Didron*).

« joyaulx et autres choses garnies de pierrerie et aussi joyaulx et vaisselle « d'or et d'argent de pleine façon estans es chasteaulx de Melun-sur-Seine. « du bois de Vincennes, du Louvre, de Saint-Germain-en-Laye, de ses hôtels « de Saint-Pol à Paris, de Beaulté-sur-Marne et autre part et aussi les joyaulx « et vaisselle qui sont continuellement portez avec lui. » Cet inventaire, dont la Bibliothèque impériale conserve l'original (Mss. fr. n° 2,705), fut terminé avant la mort du roi (16 septembre 1380). Ce précieux document constate l'existence d'un nombre considérable de pièces d'orfévrerie artistique que le prince avait fait faire, pour la plupart, par ses orfévres de Paris.

Le dauphin Charles n'avait pas encore douze ans à la mort de son père. Ses oncles, les ducs d'Anjou, de Bourgogne et de Bourbon s'emparèrent, comme chacun sait, du gouvernement de l'État. Le duc d'Anjou trouva moyen de se faire remettre l'argent comptant, les joyaux, la vaisselle et le splendide mobilier de Charles V, « sauf réserve d'une part suffisante pour « l'usage du roi ». Cette part qu'on laissait au jeune Charles VI fut encore entamée par différentes causes durant les huit années qu'il resta de fait sous la tutelle de ses oncles. Mais, au retour de l'expédition de Gueldre (1388), le roi, éclairé par les vieux serviteurs de son père sur le despotisme et les déprédations financières des sires des Fleurs-de-lys, réunit son conseil et, après avoir remercié les ducs de Bourgogne et de Berri, qui étaient présents, des peines et travaux qu'ils avaient eus touchant sa personne et les affaires de l'État, il déclara qu'il régirait seul désormais son royaume.

Peu de temps après, par une ordonnance du 19 août 1391, il prescrivit de dresser un inventaire de ses joyaux, de sa vaisselle d'or et d'argent et de son mobilier. Le préambule de cette ordonnance, empreint d'une certaine tristesse, constate les pertes qu'avait subies le trésor que son père lui avait laissé : « Comme depuis le trespassement de notre très-cher seigneur et père, « dont Dieu ait l'âme, nous avons esté au gouvernement de nos très-chers « et amez oncles le roi de Jérusalem et de Sicille, les ducs de Berry, de « Bourgogne et de Bourbon par l'espace de huit ans ou environ, pendant « lequel temps pour supporter et soustenir les grandes affaires mises à « dépenses qui sont survenues en notre royaume tant pour le fait des guerres « de Flandres et des frontières, comme en plusieurs manières, tous les biens « meubles ou au moins la plus grande partie d'iceux qui nous escheurent et « appartinrent par la mort et trespassement de nostre dit seigneur tant en or « comme vaisselle d'or, d'argent et joyaux estans en plusieurs lieux tant en « nos chateaux de Melun, du bois de Vincennes, du Louvre, comme autre « part, ont été dépensez et aliénez... » (Bibl. impériale, Mss. fr. n° 21,445.)

L'inventaire qui suit cette copie de l'ordonnance est en effet bien maigre quand on le compare à celui du trésor de Charles V, de 1379.

La révolution de palais qui éloigna les sires des Fleurs-de-lys n'apporta aucun changement aux profusions de la cour. Charles VI n'avait pas d'aptitude pour les choses sérieuses, il n'aimait que le bruit, l'éclat et le faste. La jeune reine Isabeau partageait tous les goûts du roi. Les fêtes se succédaient sans cesse et attiraient à Paris un grand nombre de jeunes seigneurs et de nobles dames qui versaient sur la ville une pluie d'or. Le commerce de luxe y trouva son compte et les orfévres surtout, qui avaient acquis sous Charles V une si grande réputation, eurent de fréquentes occasions de produire des pièces d'orfévrerie et des bijoux qui ne le cédaient en rien à ceux que ce grand amateur de l'art de l'orfévrerie avait fait exécuter en si grand nombre.

La première atteinte d'aliénation mentale qu'avait éprouvée Charles VI dans la forêt du Mans (1392) ne fut pas de longue durée; il revint peu à peu à la santé et les fêtes recommencèrent. Lorsque les rechutes furent devenues plus fréquentes en ne laissant au roi que de courts intervalles de raison, la reine, intimement liée alors avec le duc d'Orléans, n'en continua pas moins ses profusions. Elles eurent le double effet d'amoindrir les finances du roi et d'augmenter son trésor de très-belles pièces d'orfévrerie que la reine faisait exécuter.

Mais les dissipations d'Isabeau finirent par soulever l'indignation universelle; elle se crut obligée de quitter Paris avec le duc d'Orléans, et le duc Jean de Bourgogne y rentra pour y commander en maître (25 août 1405). Cependant les deux princes, dont les armées étaient en présence aux portes de la ville, reculèrent devant une lutte décisive; ils consentirent à se réconcilier et ils entrèrent ensemble à Paris avec la reine (octobre 1405). Le duc Jean reprit sa place dans le conseil du roi.

Ce fut sans doute à cette occasion que fut dressé, sous l'administration de Gérard de Montagut, « garde principal et gouverneur des joyaulx et vaisselle « d'or et d'argent et pierreries du roi », un inventaire dont la Bibliothèque impériale conserve une copie (Mss. fr. n° 21.446). C'est au folio 24 de cet inventaire, sous le titre « Images d'or de Nostre-Dame » que j'ai trouvé la description suivante du beau bijou auquel les Allemands ont donné le nom ridicule de « Goldene Rössel », « Le petit cheval d'or »[1], en l'empruntant à

1. Rössel étant le diminutif de ross, cheval, coursier, das goldene rössel veut donc dire petit cheval d'or.

un accessoire, au lieu de lui donner celui de la Vierge, figure principale du monument, ou celui du roi, pour qui il avait été fait : « Item un imaige de « Nostre-Dame qui tient son enfant, assis en un jardin fait en manière de « traille, et est esmaillée la dite Nostre-Dame de blanc et l'enfant de rouge « clère, et a la d. image un fermail en sa poictrine garny de six perles et un « balay, et audessus de la teste de Nostre Dame a une couronne garnie de « deux balaisseaux et un saphir et seize perles et est tenue la d. couronne « de deux angeloz esmaillez de blanc; et le dit jardin garny de cinq gros « balaiz et cinq saphirs et trente-deux perles; et a un lestrin où il y a un liure « dessus garny de douze perles. Et au devant du d. image il y a trois « imaiges d'or, c'est assavoir sainte Catherine, saint Jean-Baptiste, saint Jean « l'Évangéliste et au-dessoubz l'imaige du Roy à genoulx sur un coussin garny « de quatre perles, armé des armes de France et devant lui son liure sur un « scabel d'or et derrière luy un tigre; et au-devant du Roy, de l'autre costé, a « un chevalier armé et esmaillé de blanc et de bleu qui tient le heaume du « Roy d'or; et au-dessoubz au bas de l'entablement a un cheval esmaillé de « blanc et a la selle et le harnois d'or et un varlet esmaillé de blanc et de bleu « qui le tient par une mein par la bride et en l'autre mein un baston; et poise « environ dix-huit marcz d'or; et l'entablement sur quoi les choses dessus « d. sont ordonnées poise environ trente marcz d'argent doré; et fut donné « par la Reine au Roy le premier jour de l'an 1404 »[1].

Ainsi voilà qui est clair : la magnifique pièce d'orfévrerie que possède l'église d'Altœtting est le cadeau que la reine Isabeau offrit au roi Charles VI, pour ses étrennes, le premier jour de l'an 1404. Comme la figure du roi y est reproduite aux pieds de la Vierge, il est certain que le bijou a été commandé par la reine avec cette intention toute spéciale et qu'il a dû être dès lors exécuté dans l'année 1403. J'examinerai maintenant où il a dû être fait.

Il est inutile, ce me semble, de discuter l'opinion de l'historien Zang qui voudrait que le Rössel d'or ait été « un gage à titre de dot remis à Isabeau

1. Nos lecteurs remarqueront que la description du Rössel d'or, extraite d'une pièce conservée aux archives de Munich et que nous avons publiée dans la précédente livraison des « Annales », est identique à cette page de l'inventaire déposé à la Bibliothèque impériale que reproduit aujourd'hui M. Labarte. Sauf quelques différences absolument insignifiantes, c'est la même rédaction, à ce point que nous avons le droit de supposer que l'un des documents a été copié sur l'autre. Mais la dernière phrase de cette partie de l'inventaire mise au jour par notre savant collaborateur ne nous a pas été communiquée par nos correspondants de Bavière; aussi est-il probable que ce détail précieux n'existe pas dans la lettre de Charles VI que possèdent les archives de Munich, car MM. Sighart et d'Arétin l'auraient signalé.

(*Note de M. Ed. Didron*).

par son père à Ingolstadt ». M. Zang voudrait en tirer sans doute cette conséquence que l'ouvrage est allemand. L'inventaire précité repousse cette supposition, et si ce titre n'existait pas, le style du monument, qui n'a rien de l'école allemande, et la figure de Charles VI justifieraient suffisamment son origine française.

Le docteur Sighart, qui admet cette origine, n'hésite pas à soutenir que c'est « un chef-d'œuvre sorti des mains des maîtres de Limoges » qui, vers 1400, avaient acquis un grand renom dans l'art de l'émaillerie. M. Sighart ne fait pas attention que ce qui faisait alors la réputation des émailleurs limousins, c'était la peinture en émail incrusté sur cuivre et non pas la sculpture en or émaillé. Un habile orfévre de Limoges ou de toute autre des grandes villes de France aurait pu faire sans doute des figurines d'or, colorées par des émaux; mais peut-on supposer que la reine Isabeau, lorsque le pays était agité par la guerre civile et la guerre étrangère, ait été confier à un orfévre de Limoges ou de toute autre ville éloignée de Paris, qu'elle habitait, dix-huit marcs d'or et trente marcs d'argent, tandis qu'elle avait sous la main, à Paris, des maîtres sculpteurs en orfévrerie qui avaient acquis une grande réputation par leurs productions d'œuvres non moins splendides que le Rössel d'or, et dont elle pouvait protéger les travaux contre les soulèvements populaires par les hautes murailles du Louvre ou de la Bastille?

L'orfévrerie de Paris avait pris, en effet, dès le milieu du XIIIe siècle, une grande importance; aussi saint Louis réunit-il les orfévres de cette ville en corporation par une ordonnance insérée dans les registres d'Étienne Boileau, prévôt des marchands. Ce fut aux plus habiles d'entre ces artisans qu'on dut les belles pièces dont furent alors dotées l'église Notre-Dame et la Sainte-Chapelle du Palais terminée en 1245 par Pierre de Montereau. A la fin du XIIIe siècle, les orfévres de Paris étaient devenus des sculpteurs si habiles que les châsses en forme de tombe ou d'église furent à peu près abandonnées et qu'on en vint à préférer pour les reliquaires la statue ou le buste du saint dont les reliques étaient conservées. Aussi, lorsque, en 1297, Louis IX eut été placé au rang des saints, la distribution de ses ossements à différentes églises donna lieu à l'exécution de magnifiques reliquaires de ce genre. Ainsi la tête attribuée à la Sainte-Chapelle fut renfermée dans un buste d'or reproduisant l'effigie du saint roi; il était soutenu par quatre anges de ronde bosse en argent doré. L'omoplate donnée également à la Sainte-Chapelle fut placée dans une statue de Louis IX de deux pieds de hauteur.

Dès le commencement du XIVe siècle le goût des belles pièces d'orfévrerie devint la passion dominante des princes français. Les malheurs qui frappèrent

la France sous le règne du roi Jean ralentirent l'essor qu'avait pris l'art de l'orfèvrerie; mais lorsque Charles V, par la sagesse de son administration eut rétabli les affaires de la France, l'orfèvrerie obtint de nouveau une vogue immense. Le roi et ses frères les ducs d'Anjou, de Berry et de Bourgogne remplirent leur trésor d'un nombre considérable de pièces d'orfèvrerie artistique. Charles V tenait le premier rang et les dépassait tous les trois en magnificence. L'inventaire qu'il fit faire en 1379 constate l'existence dans son trésor d'une grande quantité de statuettes et de groupes de figures en or dans le style du bijou d'Altœtting. On y trouve quatre statuettes d'or de la Vierge tenant son Fils : la première ne pèse pas moins de treize marcs d'or et vingt-sept marcs d'argent. A la suite on décrit vingt-deux statuettes d'or de divers saints. Les joyaux et reliquaires d'or plus petits offrent aussi des figurines de ronde-bosse. Les statuettes d'argent sont en nombre considérable. Charles V habita presque constamment à Paris ou dans sa maison de plaisance sur la Marne, qu'on appelait le château de Beaulté. C'est donc à Paris qu'étaient réunis ses orfévres.

Les grands travaux d'orfévrerie que Charles V et ses frères firent faire à Paris avaient mis en réputation un assez grand nombre d'artistes sculpteurs en orfévrerie dont j'ai donné les noms, en signalant les ouvrages de quelques-uns, dans mon « Histoire des Arts industriels au Moyen-Age et à l'époque de « la Renaissance » (tome II, page 388).

Malgré la maladie de Charles VI, les soulèvements fréquents du peuple et les dissensions qui s'élevaient à chaque instant entre les princes français, l'art de l'orfèvrerie continua de prospérer à Paris jusqu'au moment où l'assassinat du duc d'Orléans (1407) et la guerre des Anglais apportèrent une perturbation générale dans les affaires de la France.

Les différents inventaires du trésor de Charles VI que j'ai cités constatent en effet l'exécution d'un assez grand nombre de pièces artistiques, qui ne figurent pas dans l'inventaire de Charles V et qui sont traitées dans le style du Rössel d'or. On y trouve notamment (Ms. fr. n° 21,446, f° 21) la description du beau bijou qui, d'après M. le baron d'Arétin, fut possédé jusqu'en 1801 dans l'église paroissiale de la ville haute d'Ingolstadt : « Un « image d'or de Nostre-Dame esmaillée de blanc assis en une chayère d'or, « laquelle tient son enfant en son giron vestu d'une cotte esmaillée de rouge « clère et a Nostre-Dame un fermail d'or en la poictrine garni d'un ballay « ou millieu, neuf perles autour; et au-dessus de Nostre-Dame a un taber- « nacle ouquel a deux angeloz aux deux costez et Dieu le père au-dessus; et « est garni le dit tabernacle c'est assavoir de quatorze ballais, douze saphirs

« et soixante-quatre perles; et au dessoubz de la Nostre-Dame a sainct « Georges d'un costé et sainte Élisabeth d'autre; et au costé dextre, le Roy « et de l'autre costé la Reyne vestus de leurs armes, et ont chacun une cou- « ronne en la teste garnie de perles et petites esmeraudes; et a deux angeloz, « c'est assavoir celui du costé dextre qui présente l'escu du roy et celui du « costé sénestre l'escu de la reine; et ou milieu a un reliquaire que deux « angeloz tiennent garny de quatre ballaiz et huit perles, et sont les choses « dessus d. tout or et sient sur un entablement d'argent doré garny de fleurs « de lys tout autour enlevées (en relief) et est porté de six tigres qui ont en « leurs cols coliers de la devise du Roy; et poise la dite image d'or et tout le « d. entablement cinquante-trois marcz et quatre onces. »

Ainsi les sculptures en or émaillé se faisaient encore usuellement dans les premières années du xve siècle. Charles VI a constamment habité Paris; aucune autre ville n'avait une réputation égale à celle de la capitale pour les travaux d'orfévrerie artistique et il n'est pas à croire, comme je le répète, que le roi, au milieu des agitations où il a vécu, ait fait exécuter ailleurs que sous ses yeux des pièces qui exigeaient une quantité d'or et d'argent considérable. Plusieurs des orfévres de Charles V devaient exister encore au commencement du xv[e] siècle; Hannequin Duvivier, qui avait fait les belles pièces d'orfévrerie offertes par ce prince à l'empereur Charles IV lorsqu'il vint à Paris en 1378, était devenu orfévre et valet de chambre de Charles VI; il l'était encore en 1386 et 1387 (Compte de Brunel, trésorier et argentier du roy, du 1[er] janvier 1386 au 30 juin 1387. Archives de l'empire, KK 18, F° 55), et plus tard, peut-être. En 1401, époque très-rapprochée de celle où fut fait le Rössel d'or, Herman Roussel avait aussi le titre d'orfévre et valet de chambre du roi (Comptes des receveurs du duc d'Orléans, publiés par M. de Laborde, « les Ducs de Bourgogne », t. III, p. 176 et 198). Jean Mainfroy, de Paris, était dans les premières années du xv[e] siècle orfévre et valet de chambre du duc de Bourgogne (Comptes des receveurs des finances du duc, publiés par M. de Laborde, « les Ducs de Bourgogne », t. I[er], p. 18, 39 et passim). Enfin, Hance Croist, également orfévre à Paris, était en 1404 orfévre et valet de chambre du duc d'Orléans, frère du roi (Comptes des finances du duc d'Orléans, publiés par M. de Laborde, « les Ducs de Bourgogne », tome III, pages 77, 158 et 215).

Il ne peut être douteux que ce ne soit à leur habileté et à la supériorité de leur talent que les orfévres que je viens de nommer ont dû la clientèle du roi et des princes français et leur titre à la cour; on peut donc supposer avec quelque raison que c'est à l'un d'eux que l'on doit la belle pièce d'orfévrerie d'Altœtting.

Le Louvre conserve dans le musée des Souverains une belle pièce de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe (n° 78 du Catalogue) bien moins importante que le Rössel d'or, mais qui est traitée de la même façon. C'est un reliquaire d'argent doré de 0^m45 de hauteur, enrichi de rubis, de saphirs et de perles orientales. Il offre l'aspect d'une sorte de portique décoré de niches qui renferment dix figurines d'or émaillées de blanc, de rouge et de vert. Henri III, qui possédait ce bijou, en avait fait don à la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit. J'en ai publié une reproduction en chromolithographie, d'après une photographie, dans l'Album de mon « Histoire des Arts industriels au « Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance ».

La dernière question qui resterait à examiner serait celle de savoir dans quelles circonstances le Rössel d'or a été transporté en Bavière. M. le docteur Sighart et M. le baron d'Arétin sont d'accord sur ce point que c'est le duc Louis, frère de la reine Isabeau, qui l'aurait rapporté de France avec d'autres bijoux d'une grande valeur. M. d'Arétin ajoute que la reine, ayant contracté envers son frère une dette considérable, s'était décidée, pour s'acquitter, à lui donner en payement plusieurs objets précieux de la couronne de France. On ajoute qu'il existe dans les archives de la Bavière une lettre écrite par le roi Charles VI à son beau-frère Louis, par laquelle il reconnaît lui devoir une somme de 12.000 florins d'or. Les archéologues allemands auraient bien dû fournir la copie de cette curieuse lettre. Au surplus, la signature du pauvre roi aliéné ne prouverait pas encore la légitimité de la dette, car la reine pouvait bien lui faire signer tout ce qu'elle voulait durant les longs jours où la raison l'abandonnait. Pour moi, et jusqu'à plus ample informé, je crois que le duc de Bavière s'est payé par ses mains et sans contrôle. Voici, en effet, ce que l'histoire nous apprend de l'intervention du duc de Bavière dans les malheureuses affaires de France au commencement du XVe siècle. Il était auprès de la reine, sa sœur, lorsqu'en 1405, Isabeau et le duc d'Orléans, qui, par leurs désordres, avaient soulevé l'indignation universelle, se crurent obligés de quitter Paris pour se retirer précipitamment à Melun. La reine avait chargé son frère de lui amener le dauphin Louis, enfant de neuf ans, avec ses frères et les enfants du duc de Bourgogne dont elle voulait se faire des otages. Mais le duc, qui marchait sur Paris avec huit cents lances, ayant appris, en arrivant à Louvres, le départ des jeunes princes, s'élança en avant, suivi des mieux montés de ses cavaliers, et, ayant rejoint le duc de Bavière à Juvisi, il le contraignit de lâcher sa proie, ramena le dauphin au Louvre et s'y installa lui-même auprès du roi. Après la réconciliation du duc de Bourgogne avec la reine et le duc d'Orléans (octobre 1405), Louis de Bavière

resta auprès de sa sœur. Huit ans après, le 20 mai 1413, lorsque les Cabochiens, dirigés par le chirurgien Jean de Troies, étaient maîtres de Paris, il fut arrêté et enfermé dans la grosse tour du Louvre. Les excès des bouchers amenèrent bientôt une réaction, et la bourgeoisie, suivie de la masse de la population, contraignit le duc de Bourgogne, allié des Cabochiens, de faire la paix avec les princes d'Orléans. Le 4 août, les Cabochiens furent forcés de se disperser et le dauphin, duc de Guyenne, alla tirer de la grosse tour du Louvre son oncle de Bavière et son cousin le duc de Bar. Il donna au premier le commandement de la Bastille-Saint-Antoine et au second celui du Louvre.

On comprend l'irritation que le duc Louis dut ressentir de son emprisonnement et le désir qu'il éprouva de quitter un pays aussi agité que la France, mais il ne négligea pas de s'indemniser de ce qu'il y avait souffert. A l'abri d'un coup de main derrière les remparts de la Bastille, dont il était gouverneur, il a pu, qu'il fût ou non créancier du roi, amasser là, à l'aide de la reine, sa sœur, les plus précieux bijoux de la couronne de France, jusqu'au moment où les circonstances lui permettraient de partir pour la Bavière. Le docteur Sighart avoue qu'effrayé des soulèvements populaires de 1413, il se hâta de revenir en Allemagne en emportant quantité de chefs-d'œuvre de l'art français. Ce fait avéré justifie les mauvais bruits qui couraient alors sur Isabeau, qu'on accusait d'envoyer en Bavière des mulets chargés d'or.

Jules LABARTE.



Dessiné par Ed. Didron — *Gravé par Ad. Varin*

L'AGNEAU CRUCIFIÉ, XIe Siècle

BAS-RELIEF DU CIBORIUM À SAINT-MARC DE VENISE

Publié par Ed. Didron 23 rue St Dominique St G^{ain} Paris — *Imprimé par A. Bellot 35 quai de la Tournelle, Paris*

ICONOGRAPHIE

DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX [1]

ACCESSOIRES DU CRUCIFIX.

Il est rare, dans les monuments primitifs, que Notre-Seigneur soit représenté sur la croix sans être entouré de personnages et d'accessoires propres à exprimer la vertu de son sacrifice. Il en résulte qu'entre les Crucifix proprement dits et les Crucifiements, c'est-à-dire entre les œuvres où la croix constitue elle-même tout le monument et le champ du tableau, et les compositions peintes ou sculptées au milieu desquelles elle figure seulement comme partie intégrante et principale, il n'y a guère d'autres différences que celles de la disposition et de la multiplicité des accessoires, s'étendant sur un plus grand espace. Nous faisons donc marcher de front ces deux sortes de représentations. A ces hautes époques, nous ne les distinguerons pas non plus selon qu'elles seraient historiques ou symboliques, par la raison qu'alors elles étaient toutes principalement symboliques par le fond, bien qu'elles ne demandaient guère qu'à la seule histoire les figures et les circonstances propres à l'expression de leurs pensées. C'est à tel point que nous considérerons comme le trait caractéristique d'une seconde époque l'introduction des figures allégoriques de pure imagination.

Main divine. — Qui assistait réellement au sacrifice du Calvaire? Dieu d'abord, non-seulement le Fils de Dieu fait homme suspendu à la croix, mais aussi les deux autres personnes divines. L'art chrétien, de très-bonne heure, s'est attaché à rappeler par des signes sensibles leur présence invisible : la main a servi pour représenter le Père, le Saint-Esprit naturellement l'a été sous la figure de la colombe. Ces deux signes, très-probablement, étaient

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 5 à 25 et 137 à 151.

ceux qui avaient été employés dans la basilique de Nole, concurremment avec la figure de l'agneau, pour exprimer tout à la fois le mystère de la Sainte-Trinité associé à ceux de l'Incarnation et de la Rédemption, puisque l'agneau ne peut représenter la seconde personne divine sans rappeler qu'il s'est fait homme et victime pour nous racheter.

Ni la main divine ni la colombe n'apparaissent cependant au-dessus des crucifix que nous considérons comme les plus primitifs, mais on les voit l'une et l'autre sur la croix de Lothaire, et la main divine seule dans la miniature de Charles-le-Chauve ; elle devint d'un usage fréquent dans les monuments postérieurs.

Christ doublement représenté. — La double représentation du Christ sur la croix, comme victime et comme triomphateur, a une origine qui remonte bien certainement aussi haut que les premiers crucifix connus, puisqu'elle s'observe sur la croix de Justin à Saint-Pierre du Vatican, où même la représentation est triple, mais de telle sorte que l'agneau y remplace encore l'image du Crucifiement.

Sur les fioles de Monza, la figure du Sauveur crucifié est sous-entendue quand on représente la croix entre les deux larrons, et sa figure triomphante est représentée au-dessus. Sur la croix de Velletri, si saint Pierre est placé au-dessus du crucifix, c'est qu'il tient la place du Christ triomphant dont il est le vicaire ; cependant nous ne trouvons le Christ doublement représenté sur la croix, en personne crucifié, en personne triomphant, que sur un seul des monuments dont l'origine puisse être rejetée avec probabilité avant le IXe siècle : nous voulons parler de la croix-reliquaire de Veroli, publiée par le cardinal Borgia et qui nous paraît du VIIIe [1] : cette rareté ne provient, croyons-nous, que de la rareté même des monuments que nous possédons de cette époque. Quoi qu'il en soit, au IXe siècle, sur le diptyque de Rambona [2], non-seulement le Christ est représenté triomphant au-dessus de la croix où il est crucifié, mais, pour rehausser son triomphe, deux anges soulèvent l'auréole ou encadrement circulaire au milieu duquel il repose glorieu-

1. De Cruce vaticana, p. 45. — Une inscription un peu confuse et une lettre en trop dans une inscription qu'il lit ainsi : NHKAA, ont fait douter au savant cardinal si la figure placée au sommet de la croix de Veroli n'était pas celle de saint Nicolas ; mais nous sommes convaincus qu'il faut lire NHKA, mot qui, associé au titre de la croix IC XC, « Jésus-Christ », signifie que le Christ a vaincu. Les règles de l'analogie, toutes-puissantes en faveur de cette interprétation, obligent de repousser l'autre, et d'autant plus que des caractères mal formés sur l'original, l'auteur le reconnaît, ont été plus mal interprétés probablement encore par le dessinateur.

2. Gori, « Thes. vet. dipt. ; » — Mozzoni, IXe siècle

sement. Il est vrai que, d'après la nature du monument, cette partie de la composition ne s'étend pas sur le champ même de la croix; mais, comme nous l'avons fait observer, ce n'est qu'une question d'agencement, et, dans des monuments postérieurs, nous retrouverons bien positivement la figure du Christ triomphant, au-dessus du Christ crucifié sur la même croix.

Soleil et Lune. — La représentation du soleil et de la lune que l'on voit accompagner presque invariablement les plus anciennes images de Jésus crucifié, doit son origine à l'obscurcissement subit du soleil qui se produisit au moment de la mort du Sauveur comme pour lui rendre témoignage[1]. C'est dans cette mesure et pour ce motif que les figures des deux astres peuvent être considérées comme empruntées à l'histoire, nonobstant les développements qu'elles ont reçus dans la suite et la signification qui leur a été donnée.

Le soleil et la lune apparaissent à Monza sur trois des fioles de Théodelinde, sur la croix et l'un des reliquaires. Le miniaturiste du manuscrit syriaque de Florence ne les a pas plus omis que le mosaïste décorateur de la chapelle de Jean VII et le peintre du cimetière de Saint-Jules. L'encolpium du musée chrétien au Vatican en porte les empreintes comme celui de Saint-Alexis, d'après la gravure de Borgia.

Généralement, sur tous ces monuments qui portent le caractère primitif du long colombium sans manches, ou plus primitif encore de la figure du Sauveur rapprochée de la croix sans y être attachée, les deux astres sont représentés de la manière la plus simple, au moyen d'une étoile rayonnée pour le soleil, d'un croissant ou d'un disque plein pour la lune[2]. Ils n'offrent qu'une exception : sur l'une des fioles de Monza, le soleil est représenté par la tête d'un jeune homme couronné, et la lune par celle d'une jeune fille surmontée d'un croissant, souvenir évident des figures mythologiques d'Apollon et de Diane[3]. Dans la peinture du cimetière de Saint-Jules, le soleil est représenté par un disque à face humaine comme nous représentons la lune, et celle-ci par un croissant dans la concavité duquel se dessine un profil aussi de figure humaine : elle est désignée par son nom, il n'y a pas à s'y tromper.

Dans la miniature syriaque, celui des deux astres qui est à droite prend l'apparence d'un croissant inscrit dans un cercle, et celui qui est à gauche

1. S. Math., xxvii, 46; S. Luc, xxiv, 45.

2. Le disque plein ne se voit, parmi ces monuments, que dans la gravure de Ciampini pour la mosaïque de Jean VII et sur la croix-reliquaire du Vatican, mise sous les yeux de nos lecteurs; c'est une des différences qu'elle offre avec la gravure de Borgia. Parmi les monuments postérieurs, dans la miniature de Charles-le-Chauve, la lune est aussi représentée par un disque.

3. Voir la planche de la page 137, fig. 3.

contient une figure humaine rayonnante, comprise dans l'intérieur d'un disque : lequel est le soleil, lequel est la lune? Ce n'est que par de rares exceptions que le soleil n'est pas à droite, mais quelques gravures offrent des variantes qu'il serait utile de vérifier sur les originaux[1]. Dans tous les cas, le soleil n'a pu être mis à gauche que par une erreur d'artiste, soit l'artiste primitif, peintre ou sculpteur, soit le dessinateur ou le graveur.

Dans aucun des cas cités, nulle physionomie n'anime les figures du soleil et de la lune. Il n'en est plus ainsi dans les monuments où la substitution du voile ou seulement de la robe à manches au « colobium » nous a paru déjà l'indice d'une impulsion relativement nouvelle; alors les deux astres, presque toujours sous figure humaine, agissent comme ayant le sentiment du grand mystère accompli sous leurs yeux. Sur la croix de Lothaire, ces figures approchent un voile de leur visage, soit pour le cacher et rappeler les ténèbres qui couvrirent la terre lors de la mort du Sauveur, soit pour essuyer leurs larmes et dire quels durent être alors les gémissements de la nature entière. La première de ces alternatives est clairement exprimée dans la miniature de l'évangéliaire de Bruxelles, la seconde sur le diptyque de Rambona, par le geste de la main pour servir d'appui au visage.

La pensée du triomphe n'exclut pas en effet absolument, dans les monuments où elle domine, le souvenir du deuil et des commotions de la nature, pas plus que celles des angoisses qui, au moment du sacrifice, atteignirent les âmes fidèles.

Sur le diptyque de Rambona, les deux figures allégoriques portent en même temps une torche allumée; il en est ainsi de l'ivoire de Cividale, qui leur est antérieur de plus d'un siècle. Ces insignes n'ont pour but que de mieux caractériser ces figures. Sur le second de ces ivoires elles sont, en outre, couronnées, le soleil de rayons, la lune d'un croissant, insignes également adoptés sur la croix de Lothaire. Bien qu'en aucun cas on ne puisse s'y méprendre, le soleil et la lune sont souvent désignés par leurs noms. On se rappellera aussi que les sigles ΦC observés sur des crucifix grecs ont, selon les plus grandes probabilités, une valeur équivalente.

1. Gori « Thes. vet. dyp. », t. III, pl. XXXII. Compartiment d'un diptyque de Milan du Xe siècle, reproduit par Mozzoni, p. 111. — Le soleil est à gauche (tête rayonnée) et la lune à droite (tête surmontée d'un croissant) sur un diptyque en ivoire du musée chrétien au Vatican; mais ce diptyque nous paraît faux à bien d'autres titres. Dans l'Ascension du manuscrit syriaque de Florence on voit aussi deux figures allégoriques qui paraissent devoir représenter le soleil et la lune : celui qui est à droite semble porter un croissant sur la tête. (D'Agincourt, peinture, pl. XXVII, fig. 1.)

La signification étroite, il faut le dire, que vient de recevoir la présence du soleil et de la lune de chaque côté de la croix, sert de point de départ à des significations plus larges; elle ne les exclut donc pas. On ne s'expliquerait pas, sans cette extension de leur sens, la persistance avec laquelle ces figures se sont maintenues dans les représentations qui n'ont pas le Calvaire pour objet, comme le fait observer le P. Cahier[1]. Nous ne voudrions pas exclure, notamment, aucune des savantes interprétations données à ce sujet par l'éminent commentateur des vitraux de Bourges et par M. l'abbé Martigny, mais nous les considérons comme applicables aux monuments des âges suivants, relativement auxquels nous nous réservons d'y revenir, plutôt qu'à ceux dont nous nous sommes occupés jusqu'ici. Dans la pensée qui a présidé à l'exécution de ceux-ci, on admettra facilement, toutefois, que les deux grands luminaires destinés à présider au jour et à la nuit aient présenté l'idée d'un renouvellement de la nature entière, l'idée d'une création nouvelle accomplie par l'effusion du sang divin.

On se rappellera aussi que dans le cantique « Benedicite » des trois jeunes Israélites, comme dans le psaume d'actions de grâces « Laudate dominum de cœlis » (Ps. 148), le soleil et la lune sont également appelés les premiers en tête de la création matérielle, immédiatement après les anges, pour louer le Seigneur. Si la lune a été mise à la gauche, c'est à raison de son infériorité comme puissance de la nature, ainsi que saint Jean, qui occupe le même côté en opposition avec la Sainte-Vierge, plutôt qu'à aucun titre de réprobation ou de répulsion comme le mauvais larron et, plus tard, la Synagogue. Il est concevable, néanmoins, que très-promptement on ait vu dans les deux astres l'opposition du jour et de la nuit, et l'idée du passage des ténèbres à la lumière, quand le Fils de Dieu inclinant sa tête à droite a rendu son âme, pour la reprendre bientôt après dans la plénitude de sa force, comme un soleil qui va éclairer le monde d'un jour sans fin.

On n'a pas dû facilement oublier d'un autre côté que la lune exprime l'idée d'un moindre jour plutôt que l'idée des ténèbres, elle donne du jour au contraire dans les ténèbres. On ne voit donc point que jamais les artistes aient représenté la lune avec aucun caractère d'abaissement, d'éloignement ou de répulsion, comparativement au soleil, comme on le remarquera pour le mauvais larron, pour la Synagogue, en regard du bon larron et de l'Église.

En définitive, on se méprendrait sur la valeur et la signification des diffé-

1. « Mélanges d'Archéologie », t. I, p. 222.

rentes figures qui ont été associées au Crucifiement de Notre-Seigneur, si on n'admettait que, suivant les temps et les circonstances, elles ont été l'objet de diverses évolutions de la pensée; puis les considérations majeures, qui sont l'âme de ces représentations, ne doivent pas faire perdre de vue que leur agencement symétrique, rigoureusement commandé quand la croix est le seul champ du tableau, est devenue une loi que s'étaient faite les artistes, alors même qu'ils pouvaient s'étendre dans un espace moins strictement défini.

La Sainte-Vierge et saint Jean. — On oppose la Sainte-Vierge et saint Jean de chaque côté de la croix sans vouloir donner aucunement à entendre ni que la mère de Dieu et le disciple bien-aimé expriment des idées opposées, ni que sur le Calvaire ils aient été effectivement placés à droite et à gauche de la croix. Il est si vraisemblable au contraire que la Sainte-Vierge et saint Jean étaient rapprochés l'un de l'autre quand le Sauveur leur adressa la parole, que l'opinion contraire ne pourrait se soutenir un seul instant; et cependant ce serait complétement méconnaître la nature des procédés de l'art que de lui refuser de faire ce qu'il a fait.

La Sainte-Vierge et saint Jean ainsi disposés accompagnent le Christ sur la croix dans les plus anciens exemples de ces représentations que nous ayons pu citer : sur la croix et les reliquaires de Monza comme dans la mosaïque de Jean VII, les « encolpia » du musée du Vatican et de Borgia, la peinture du cimetière de Saint-Jules, etc. On les voit de même sur des monuments où la figure du Sauveur est associée à la croix sans y être crucifiée[1], par exemple sur l'encolpium ou croix-pectorale-reliquaire émaillée du musée chrétien au Vatican, publiée dans la « Revue de l'Art chrétien »[2].

Pour-peu que l'on ait quelque idée de l'esprit qui animait l'art chrétien primitif, on ne se contentera pas de voir, dans ces deux figures de la mère et du disciple bien-aimé, un souvenir historique; on se demandera les pensées qui s'y attachent, mais, en même temps, l'on cherchera ces pensées dans la substance des faits : il n'y a pas d'incertitude, la Sainte-Vierge et saint Jean sont là pour s'entendre dire ces paroles : « Voici votre fils! voilà votre mère! » qui sont écrites en grec sur la croix et les reliquaires de Monza et sur les croix-reliquaires en cuivre repoussé du musée du Vatican et de Borgia[3]; en latin sur les ivoires de Cividale et de Rambona.

1. Sur l'une des fioles de Monza (planche de la page 137), nous avions cru d'abord reconnaître la Sainte-Vierge et saint Jean de chaque côté de la croix du Christ, mais il est plus probable que les deux figures dont il s'agit représentent dans cette composition saint Pierre et saint Paul.

2. « Revue de l'Art chrétien », 1866.

3. Sur la croix de Monza, on lit : IΔE O YC COV, IΔOV H MP COV ; sur la croix que nous publions

On ne peut aller trop loin en disant que la présence des deux saints assistants à la croix signifie tout ce que l'on peut tirer de la méditation de ces paroles : Marie donnée pour mère au chrétien, à tous les chrétiens, Marie acceptant cette mission, naissance nouvelle, adoption, naissance de l'Église.

Avec de semblables pensées dans leur force primitive, il n'y avait que peu de place pour l'expression de la douleur; sur la croix et les reliquaires de Monza, dans la peinture du cimetière de Saint-Jules, sur l'encolpium émaillé du musée du Vatican, la Sainte-Vierge et saint Jean lèvent les mains pour accepter ou pour proclamer; sur la croix de Velletri ils ne témoignent tout au moins d'aucun sentiment contraire. Quelques autres monuments attribuent à saint Jean, mais à saint Jean seul, le geste de la douleur qui consiste dans l'application de la main contre la joue ; l'encolpium en cuivre repoussé du musée du Vatican, publié dans la livraison précédente des « Annales archéologiques », paraît en offrir un exemple. le diptyque de Rambona ne laisse aucune incertitude à cet égard ; mais, en même temps, malgré la grossièreté du travail, il n'est aucun autre monument qui ait plus résolûment rendu le geste et l'attitude de la Sainte-Vierge acceptant son rôle de femme par excellence, et proclamant l'œuvre accomplie par son divin Fils. La nature gémit, représentée par le soleil et la lune ; le disciple gémit, la noble femme a maîtrisé sa douleur : on peut dire maîtrisé, car sa main gauche semble s'être approchée de sa joue pour dire que chez elle aussi la nature aurait réclamé ses droits, si elle ne l'avait vaincue. Le nom de femme : MVLIER EN « Femme, voilà! » qui lui est donné dans l'inscription comme celui de disciple donné à saint Jean, DISSIPVLE ECCE « Disciple, voilà! » n'ont point été écrits sans intention, probablement, par le moine dont la main malhabile s'exerçait, on le voit, au service d'une grande âme. Voilà la nouvelle Ève qui enfante, voilà le disciple, le nouvel homme qui est formé, il tient le livre de la loi nouvelle; nul enfantement plus laborieux, mais il n'en est pas de plus

et celle de Borgia : IΔE O VC COV, IΔOV H MHTHR COV, c'est-à-dire également ἴδε ὁ υἱός σου, ἴδου ἡ μήτηρ σου. Sur l'un des reliquaires de Monza, on lit en tête ces paroles aussi écrites en grec : « Mon père, je remets mon âme entre vos mains » ; puis au-dessous, à droite, H MITHP CV, « Votre mère », et, à droite, O VOVC, caractères qui paraissent avoir été défigurés et transposés pour dire : ὁ υἱός σου « Votre fils ». Sur l'autre reliquaire on lit, à droite : IΔE O VOVC COV, et à gauche IΔOV HMHTH COV. C'est-à-dire que sur le premier de ces petits monuments l'inscription placée près de chacun des personnages, « Votre mère » pres de la Sainte-Vierge, « Votre fils » près de saint Jean, sert à les désigner, tandis que généralement les inscriptions plus complètes sont placées du côté de ceux auxquels les paroles sont adressées : « Voici votre fils » près de la Sainte-Vierge, « Voici votre mère » près de saint Jean.

glorieux et de plus fécond... Du pied de la croix, en effet, germent les feuilles abondantes d'un jeune palmier, et la louve, allaitant les deux jumeaux de ses puissantes mamelles, est là pour dire que Rome et le monde soumis à son empire vont être chrétiens.

Quand l'espace le comporte, la Sainte-Vierge et saint Jean ont leur place naturellement marquée sous les branches de la croix; l'espace s'étend-il proportionnellement, ils peuvent être écartés davantage pour faire place, comme nous le dirons, à d'autres personnages; mais s'agit-il de décorer isolément une croix, alors il n'est pas d'autre place propre à les recevoir que l'extrémité de ses bras, et c'est bien là, en effet, qu'on les voit apparaître, soit en pied, comme sur la croix de Monza et les croix en cuivre repoussé du musée chrétien au Vatican, et de Saint-Alexis d'après Borgia, ou en buste, renfermés dans des médaillons, comme sur les croix émaillées de Velletri et du même musée du Vatican, et encore sur celle en cuivre repoussé de Veroli.

En réalité, la Sainte-Vierge et saint Jean n'étaient pas les seuls de la suite de Notre-Seigneur au pied de la croix, les saintes femmes s'y trouvaient avec eux. Il n'y a cependant, parmi nos Crucifiements primitifs, que la miniature du manuscrit syriaque où elles soient représentées. Le caractère historique imprimé exceptionnellement à la composition par cette circonstance est d'autant plus marqué que plusieurs de ces saintes femmes font le geste de la douleur, tandis que la Sainte-Vierge, bien reconnaissable au nimbe qu'elle porte seule avec son divin Fils, n'exprime aucun sentiment bien caractérisé.

Il est dans l'ordre, d'ailleurs, que cette composition soit ainsi conçue, faisant partie d'une série de miniatures qui comprend d'autres compositions historiques.

La composition de la mosaïque de Jean VII se trouvait, il est vrai, dans le même cas; néanmoins elle n'a pas reçu autant de développement. Cette observation amène à maturité une pensée qui, insensiblement, avait germé et pris racine en nous. L'esprit de l'art chrétien alors n'excluait aucun développement pris dans les faits historiques pour quelque composition que ce fût; mais il se contentait plus volontiers des circonstances propres à les condenser fortement selon la signification qu'il leur accordait.

L'Homme et la Femme. — Dans une autre publication[1] nous avons déjà émis la pensée qu'en saint Jean au pied de la croix, on avait voulu représenter une forme du nouvel Adam, mis en regard de la nouvelle Ève.

1. « Revue de l'Art chrétien », 1866 « Étude sur une croix pastorale du musée du Vatican ».

« Le nouvel Adam, » disions-nous, « c'est Notre-Seigneur Jésus-Christ « lui-même; mais ce qu'il est d'une manière absolue, le chrétien le devient à « titre de participation et nul doute que saint Jean accosté à la croix ne soit le « type en général du chrétien fidèle. »

Sur quatre des fioles de Monza on observe soit au pied de la croix, soit aux pieds de Notre-Seigneur lui-même étendant les bras en croix, deux petites figures, un homme et une femme agenouillés. Ces deux figures ont la plus grande analogie avec celles que l'on rencontre également sur un certain nombre de sarcophages aux pieds du Sauveur, au moment où il fait à saint Pierre le don du volume déployé. Nous avons précédemment considéré qu'elles représentaient comme un abrégé du peuple fidèle recueillant aux pieds du Sauveur les fruits de la Rédemption[1], pensée qui n'exclut pas absolument l'opinion émise par quelques interprètes de ces anciens monuments, lorsqu'ils ont proposé d'y voir l'effigie des personnes à l'ensevelissement desquelles ils avaient été destinés; il n'est pas de chrétien pour lequel et la place et le rôle ne puissent, en effet, paraître très-convenables. Mais si on avait voulu restreindre l'objet de ces figures à une signification tout individuelle, on devrait reconnaître son erreur en les retrouvant dans des conditions qui ne peuvent plus s'y prêter.

On est fondé au contraire, assez sérieusement, à y voir le premier homme et la première femme obtenant leur grâce et, par extension, l'homme et la femme devenus chrétiens, l'humanité régénérée, les considérant alors comme la première forme donnée dans la langue de l'art à la pensée qui a fait ensuite représenter au pied de la croix, soit la tête de mort rappelant timidement le nom de Calvaire, soit Adam y reprenant décidément la vie, figures qu'on ne rencontre pas parmi les accessoires des plus anciens crucifix, soit d'une manière plus générale la résurrection des morts. Nous le disons, il est bien entendu, en embrassant ces différentes idées sous un point de vue assez large pour rencontrer ce qu'elles ont de commun.

On peut de même, sans se contredire, présenter successivement la Sainte-Vierge et saint Jean comme rappelant, à certains égards, des pensées corrélatives au premier homme et à la première femme et admettre au pied de la croix une représentation plus directe d'Adam et Ève. Ces deux couples de figures pourraient s'associer comme deux membres de phrase concourant à l'éclaircissement d'une même idée : les fruits du divin sacrifice réalisés dans l'homme nouveau, c'est-à-dire dans le chrétien.

1. « Revue de l'art chrétien », 1857. « Le Christ triomphant et le don de Dieu. »

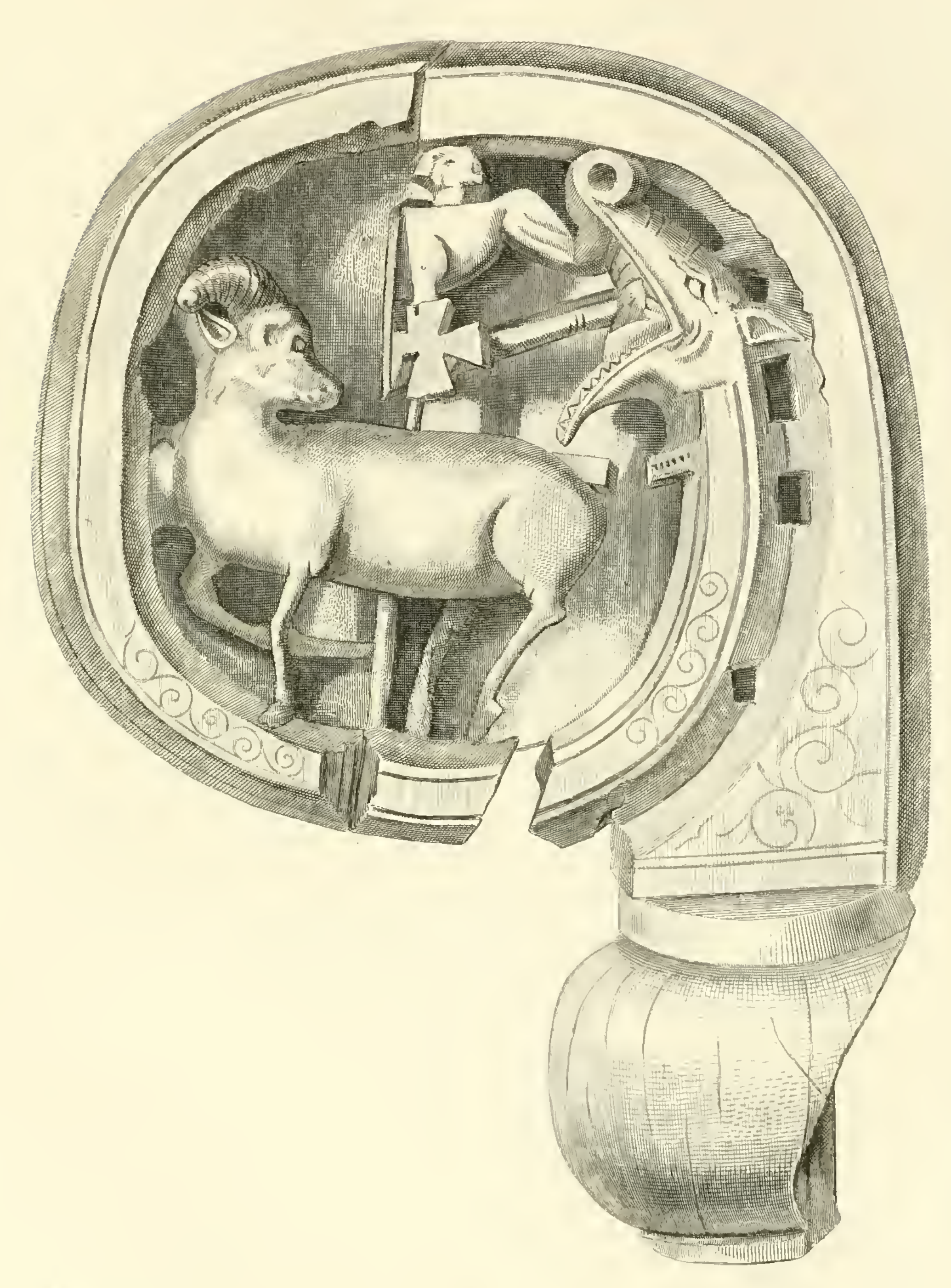
Évidemment, d'ailleurs, toutes les idées qui peuvent s'attacher à ces représentations et qui, effectivement, sont entrées dans l'intention de leurs auteurs, ne se sont pas fixées toutes à la fois dans l'esprit du même artiste. Il faut tenir compte du va-et-vient de la pensée, mais il faut aussi saisir ce qui en fait le fond dans une période donnée, pour avoir le sens des évolutions dont elle est l'objet. Si cette observation est utile lorsqu'il s'agit des corrélations qui peuvent exister entre Ève et Marie, nous verrons qu'elles sont d'une application bien plus nécessaire lorsque nous aurons à faire remarquer les rapports qui se sont établis entre l'image de la Mère de Dieu et la figure de l'Église.

Le serpent. — Au souvenir de la chute d'Adam et de sa réparation, tient plus manifestement la figure du serpent que l'on voit aux pieds des croix de Lothaire et de la miniature de Charles-le-Chauve, car c'est bien par la croix que le tentateur, l'antique ennemi, a été définitivement vaincu, CRVX EST VITA MIHI, MORS INIMICE TIBI, « la croix est ma vie, à toi ennemi elle est la mort. »

La victoire qu'il a subie ne sera cependant pas la dernière, Dieu ayant voulu s'en ménager de nouvelles pour lui et les siens tant que durera ce monde, et toujours elles seront obtenues par la croix. Aussi, croyons-nous, avec le P. Cahier, que ce n'est pas sans intention que le serpent placé au bas du crucifix de Lothaire est armé de deux cornes, pour dire qu'il lui reste encore assez de force pour continuer de combattre.

La lutte entre le serpent et la croix est devenue l'un des cycles de l'art chrétien exploité principalement pour l'ornement d'un grand nombre de crosses sculptées[1]. Il est de ces monuments où il n'y a de représentés que la croix et le serpent ou le dragon, le dragon n'étant que le serpent avec des attributs d'orgueil et de force; il y en a aussi où l'agneau divin prend lui-même part au combat en élevant la croix comme un étendard, contre lequel l'ennemi déploie sa rage impuissante. Le point de contact entre ces représentations et le crucifix devient alors plus sensible, et nous aurions été autorisé à les faire figurer parmi les monuments où l'association de l'agneau et de la croix prélude à la pleine impatronisation du crucifix, s'il était vrai que la crosse en ivoire conservée dans le monastère de Saint-Grégoire sur le mont Cœlio, à Rome, ait réellement appartenu au grand pape de ce nom. Quoiqu'il en soit de son degré d'antiquité, cette crosse est un spécimen des plus anciens et des plus remarquables du genre : il est propre à éclairer la question qui nous occupe, et les abonnés des « Annales » sauront gré à M. E. Didron d'avoir tiré

1. « Mélanges d'archéologie », t. IV.



Dessiné par Ed Didron — *Gravé par Ad Varin*

CROSSE DE ST GRÉGOIRE-LE-GRAND

EN IVOIRE À L EGLISE DE ST GREGOIRE, A ROME VIE SIECLE

Publié par Ed Didron 23 rue St Dominique St Gm Paris — *Imprimé par A Bellet 3? quai de la Tou...*

de ses cartons le dessin qu'il en avait préparé pour le faire graver à leur profit[1].

Les deux larrons. — La croix est le signe du salut pour les uns, elle met le sceau à la réprobation des autres; parmi les circonstances du drame accompli sur le Calvaire, il n'en était pas de plus propre à exprimer cette double pensée que le rôle des deux larrons, aussi les a-t-on représentés sur les quatre fioles de Monza à droite et à gauche de la croix et du Sauveur en personne qui la surmonte ou en tient la place, l'un dirigeant ses regards vers lui, l'autre tourné dans le sens contraire avec une affectation manifeste.

On les retrouve dans la miniature du manuscrit syriaque, les dispositions du bon larron y sont nettement indiquées par l'inclinaison de la tête, l'attitude du mauvais est celle de l'insensibilité.

Le porte-lance et le porte-éponge. — Les larrons ne se revoient plus dans aucun de nos crucifiements primitifs; on comprend, en effet, qu'il n'y ait pas de place pour eux sur les crucifix proprement dits, mais ils auraient pu en trouver une sur les reliquaires de Monza et dans la mosaïque de Jean VII, par exemple, où on leur a préféré les figures du porte-lance et du porte-éponge qui leur sont associées dans la miniature du manuscrit syriaque. Cette préférence n'est pas purement accidentelle, car elle se maintiendra pendant la période suivante, et les deux larrons ne reprendront dans l'iconographie chrétienne que longtemps après le rôle qui leur a été donné par l'histoire.

Quelle en est la raison? Une facilité d'agencement dans la situation qu'on donnait au porte-lance et au porte-éponge sous les bras de la croix a bien pu y contribuer; mais la persistance du fait ne se concevrait guère s'il n'avait pris racine dans la région des idées; la présence du porte-lance rappelle le

1. Si cette crosse avait servi à saint Grégoire-le-Grand, il faudrait que ce fût avant d'être pape, car il ne paraît pas que les papes se soient jamais servis de crosse, leur bâton épiscopal étant la férule, sorte de croix. Cependant le P. Arthur Martin a fait observer qu'il a trouvé dans un manuscrit du xiiie siècle, appartenant au duc d'Aremberg, saint Léon et saint Grégoire chacun avec une crosse (« Mélanges d'arch. »; t. IV, p. 169); mais il n'y voit qu'un effet de l'ignorance de l'enlumineur[a]. D'un autre côté, on ne concevrait guère que, simple abbé de son monastère, saint Grégoire se fût servi d'un insigne d'autant de prix[b].

Aucune des crosses publiées par le P. Martin et représentant l'agneau, la croix et le dragon ne paraît remonter plus haut que le xie siècle. Il n'est pas hors de vraisemblance, comme le fait remarquer l'auteur, que sur certaines crosses pastorales la représentation du serpent, procédant de la verge d'Aaron changée en serpent, ait précédé celle de la lutte entre la croix et le serpent.

[a] Les papes ne portent-ils pas la crosse dans certaines circonstances, ainsi quand ils consacrent des évêques?

[b] Notre honorable et savant collaborateur nous permettra de ne pas être de son avis : une crosse en ivoire comme celle que nous publions est la crosse la plus simple et la moins riche qu'on puisse trouver; elle ne peut être comparée, sous ce rapport, aux crosses émaillées et couvertes de pierreries, vraiment épiscopales, que le Moyen-Age nous a léguées en si grand nombre; on peut donc l'accepter pour un simple bâton abbatial de la famille des « taus ».

(*Notes de M. E. Didron.*)

mystère du côté ouvert, mystère d'amour et de grâce, à l'expression duquel se rattache le calice ; nous n'avons encore vu celui-ci que sous les pieds du Sauveur, mais nous le retrouverons dans les mains de l'Église, pour recueillir le sang même que la lance de Longin vient de faire jaillir. Dans la miniature syriaque, on a eu soin de le représenter au moment même où cette lame pénètre dans le côté du Sauveur ; sur l'ivoire de Cividale, elle est prête à l'atteindre.

Quant au porte-éponge, la symétrie et le besoin de donner un pendant au porte-lance a dû être d'un grand poids pour en faire adopter la représentation. Mais, dès qu'elle a été mise en usage, on a dû lui appliquer une signification corrélative ; il n'était pas difficile de lui en trouver une : vous abreuvez le Sauveur de vinaigre, il vous donne son sang et une eau vivifiante.

Nous ne sommes pas en mesure d'apprécier la valeur de la tradition d'après laquelle celui qui offrit du vinaigre à Notre-Seigneur ayant été un Juif, les deux soldats auraient reçu une signification analogue à celle de l'Église et de la Synagogue, mais les écrivains ecclésiastiques étant à peu près unanimes, selon l'observation du P. Cahier[1], à considérer le soldat qui perça le côté de Notre-Seigneur comme représentant les nations qui devaient proclamer sa divinité et accepter les fruits de son sacrifice, tandis qu'il fut abreuvé d'opprobres et méconnu jusqu'au bout par la masse des descendants d'Abraham, il est très-probable que le second soldat ne fut pas aussi habituellement opposé au premier dans la scène du Crucifiement, sans provoquer quelquefois l'idée d'un contraste, que ce contraste soit entré ou non dans l'intention des artistes. Déjà nous avons cru en apercevoir des traces entre les deux soldats placés au-dessous de la croix, sur les sarcophages. Quoique se rapportant directement à des faits différents, ils expriment, en effet, un fond d'idées qui n'est pas sans analogie avec le rôle rempli maintenant par le porte-lance et le porte-éponge.

D'un autre côté, il ne nous paraît nullement que l'intention de soutenir le contraste ait été poursuivi d'une manière constante et absolue. Dans la miniature syriaque on peut remarquer que le porte-lance, désigné par le nom fort connu de Longin, sur lequel nous reviendrons, est seul vêtu d'un costume militaire dont le porte-éponge se distingue par une longue robe ; mais sur le reliquaire de Monza et l'ivoire de Cividale ces deux personnages sont absolument identiques d'attitude et de costume, et tel est le plus ordinaire, surtout dans les monuments primitifs. Ce qu'il y a de certain, c'est que le premier se présente toujours par lui-même comme offrant une idée positive de bien,

3. « Mélanges d'arch. », t. II, p. 69.

et quand son compagnon y participe, étant considéré aussi comme un soldat converti, il le doit à leur association.

Robe tirée au sort. — Nous n'avons plus à signaler, parmi nos représentations primitives de la scène du Crucifiement, qu'un seul trait emprunté à l'histoire, le partage des vêtements, ou plutôt le tirage au sort de la tunique indivisible : nous croyons, en effet, que c'est uniquement à cette dernière circonstance que doit s'arrêter la pensée, quand on examine soit la miniature du manuscrit syriaque, soit celui des reliquaires de Monza, où l'on voit, au-dessous de la croix, deux petits personnages assis en présence d'un objet mal dessiné, placé au milieu, et qui est très-probablement le vêtement mystérieux du Sauveur. S'il en est ainsi, la reproduction de cette même circonstance, sur deux monuments aussi dissemblables, ne doit pas être purement fortuite, et sans autre intention que celle d'un simple narrateur.

En raison de la manière dont les faits, alors, étaient généralement choisis, groupés, compris surtout, il n'y a guère lieu d'en douter : la pensée de l'Église naissante et de son unité dont l'indivisibilité de la robe est la figure, n'a pas été étrangère au choix des artistes[1].

Saint Pierre. — La notion de l'Église déborde sous toutes les formes dans les représentations du divin sacrifice, où elle a pris naissance. Nous avons eu

1. Ces observations nous mènent à risquer une conjecture, relativement aux deux personnages qui, dans le groupe représenté sur une colonne du ciborium, à Saint-Marc de Venise, que M. E. Didron publie ici d'après son propre dessin, sont debout au pied de la croix ; ces deux personnages se présentent comme une énigme, vêtus l'un et l'autre d'une tunique courte ; ils ne peuvent être la Sainte-Vierge et saint Jean ; ils ne portent ni lance ni éponge ; leur costume, cependant, invite à les prendre pour des soldats. Fidèle à notre méthode, nous cherchons des termes de comparaison dans d'autres monuments plutôt que de demander, sans intermédiaire, des éclaircissements à l'histoire ; or, des soldats sont au pied de la croix dans les anciens sarcophages ; le porte-lance et le porte-éponge, sur des monuments d'époque subséquente sont représentés comme des soldats : enfin nous voyons des soldats tirer au sort la tunique sacrée. Bien que ces différentes figures de soldats se rapportent à des faits divers, ils ont pour trait commun d'exprimer des pensées qui viennent se fondre dans la notion de l'Église, son unité, la vocation des Gentils. L'opposition de la vocation des Gentils et des Juifs n'a pas toujours été prise en mauvaise part pour ceux-ci. L'Église est une, que ses enfants viennent de la Gentilité ou de la Synagogue. Il pourrait bien y avoir lieu de distinguer à cet égard dans l'art chrétien, selon les époques des cycles différents.

D'un autre côté, les deux personnages en question semblent porter à la main une draperie. Cette draperie ne serait-elle pas elle-même la robe sans couture, qui serait représentée non plus au moment où elle est tirée au sort, mais comme une espèce de trophée, dans un ordre de pensées dont nous ne connaîtrions qu'imparfaitement la portée, mais qui aurait quelque chose d'emprunté à la signification de toutes les représentations de soldats qui se sont successivement associées à la croix.

Soit dit, en attendant une explication meilleure : nous ne nions pas qu'elle pût se trouver

occasion, dans une étude antérieure[1], d'établir que l'art chrétien primitif avait volontiers représenté l'Église par saint Pierre, son chef visible. L'association de saint Paul à saint Pierre donne de la force à la pensée, sert à exclure toute idée trop personnelle; la pensée se développe par la réunion des douze apôtres, comme elle se concentre quand leur chef apparaît seul.

Il est fort à remarquer que saint Pierre se voit sur l'une des fioles de Monza, comme participant à la scène du Calvaire, en regard d'un autre apôtre que Mozzoni donne pour saint Jean, mais que les règles de l'analogie nous autorisent à prendre bien plutôt pour saint Paul[2].

Saint Pierre vient là, comme le fera plus tard la figure allégorique de l'Église, pour recueillir les fruits du divin sacrifice et saint Paul pour les proclamer.

C'est aussi le lieu de rappeler le rôle prépondérant que joue le chef de l'Église au sommet des croix émaillées de Velletri et du musée chrétien au Vatican[3], où il est représenté avec le type imberbe de l'immortelle jeunesse et la tonsure, bénissant ou portant la croix sur sa poitrine.

Sainte Hélène. — Au lieu de saint Paul qui, dans la partie inférieure de la croix conservée au musée du Vatican, correspond à saint Pierre placé au sommet, on voit sainte Hélène sur la croix de Velletri. La mère de Constantin est elle-même très-bien à sa place sur un objet d'art destiné à contenir des parcelles du bois sacré découvert par ses soins. On la retrouvera de même dans des monuments de période secondaire avec son fils, comme nous l'avons dit, sur la plaque d'ivoire sculptée de Cortone, sur les croix de Lucques et de Murano, aussi publiées par Gori, sur l'étui de la vraie croix à Paris, etc.; sur la croix de Lucques elle occupe même le centre de la croix à l'entre-croisement des branches.

Les deux figures de l'empereur Justin et de l'impératrice, sa femme, n'ont pas des droits d'une nature aussi haute à occuper, sur la croix donnée par eux à la basilique du Vatican, aux deux extrémités des bras, les places mêmes que nous avons vues devenir propres à la Sainte-Vierge et à saint Jean.

uniquement dans les circonstances propres à l'exécution du monument si elles étaient connues suffisamment, et l'utilité de notre conjecture sera d'avoir servi à grouper les observations que nous y avons rapportées. Ce bas-relief est d'ailleurs remarquable par la substitution de l'agneau figuratif au Christ figuré, maintenu à une époque relativement très-tardive.

1. « Aperçu iconographique sur saint Pierre et saint Paul. » « Annales arch. »; t. XXIII.

2. Voir la planche de la page 137 des « Annales », fig. 3.

3. « Annales arch. », t. XXIII. — « Revue de l'art chretien », 1866; « Étude sur une croix pastorale. »

Il est possible que ces places alors n'eussent pas encore été attribuées à la Mère de Dieu et au disciple bien-aimé, ou bien ils n'en avaient pas pris encore pleine possession. Malgré le cachet d'exagération que montra l'empire de Byzance dans les honneurs rendus à ses maîtres du jour, on ne voit pas que, postérieurement, aucun d'eux ait reparu sur aucune croix dans une situation analogue. D'ailleurs, sur la croix dont nous parlons, l'empereur et l'impératrice ont les bras levés dans l'attitude de la prière, de sorte que leur présence, là, peut s'interpréter dans le même sens que celle des donateurs agenouillés dans les monuments plus modernes.

Les Évangélistes. — Le mystère de la croix étant l'abrégé de toute la doctrine évangélique, les figures des quatre évangélistes ont été de bonne heure associées à sa représentation. L'antique pupitre de sainte Radegonde, encore conservé dans l'abbaye de Sainte-Croix, à Poitiers, et publié dans les « Mélanges d'archéologie », par M. Paul Durand[1], en offre un des plus anciens exemples, sinon le plus ancien qui soit connu. L'agneau au centre de la composition, deux croix ornées sur les côtés, formées avec indication du monogramme, le monogramme lui-même dans une couronne au sommet, une autre croix à branches égales, aussi dans une couronne au-dessous, des colombes servant de supports à ces couronnes, c'est la réunion de tous les principaux éléments employés pour la représentation de ce mystère au ve et au vi^e^ siècle, quand on ne voulait pas encore l'aborder de front et représenter le Sauveur étendu sur la croix; or cette composition se complète par les figures des quatre animaux évangéliques qui en occupent les quatre angles.

Quand l'usage du crucifix fut venu et que l'on voulut orner les croix de figures accessoires, les quatre extrémités de la croix durent paraître très-convenables pour recevoir les figures des quatre Évangélistes; mais cette partie des branches latérales ayant été aussitôt consacrée à recevoir la Sainte-Vierge et saint Jean, il est à remarquer que sur aucune de nos croix primitives, et longtemps après sur celles qui leur ont succédé, on ne rencontre ces figures sur la face principale. Quand la croix est ornée au revers, alors elles y trouvent place, au contraire, avec une grande facilité, dans la position que nous venons d'indiquer. C'est là qu'on les observe sur la croix-reliquaire du musée du Vatican, en cuivre repoussé (voir la planche de la dernière livraison), et sur celle de Velletri, où les Évangélistes sont représentés tantôt en personne, comme sur la première, tantôt par leurs emblèmes symboliques, comme sur la seconde. Ces deux modes de représentation se voient conjointe-

1. « Mél. d'arch. », t. III, p. 159.

ment sur la face d'un sarcophage du IX[e] siècle, conservé dans l'église de Saint-Zénon, à Vérone, le plus ancien des monuments funéraires que nous puissions citer comme offrant l'image du Crucifiement[1]; il servira ici à prouver que les Évangélistes n'étaient rejetés au revers des croix que par des motifs d'agencement.

Revers de la croix. — Rien ne ressort mieux, en effet, de l'examen de ces revers que l'intention d'y faire revivre la pensée de la face principale pour la développer : sur la croix émaillée du musée du Vatican, les trois têtes de Notre-Seigneur, de la Sainte-Vierge et de saint Jean sont répétées à son revers, où, seulement, les figures de saint Pierre et saint Paul aux extrémités supérieure et inférieure sont remplacées par celles des anges saint Michel et saint Gabriel. Les deux archanges ne sont pas nommés, mais nous verrons qu'ils l'ont été sur nombre d'autres monuments postérieurs : il semble que l'auteur de la composition ait voulu dire que dans le monde invisible ils jouent, pour recueillir, dispenser et annoncer les fruits du divin sacrifice, un rôle analogue à celui qui a été donné au chef de l'Église pour l'accomplissement de sa mission extérieure dans ce monde.

Sur la croix de Velletri, l'image de Notre-Seigneur crucifié sur la face principale est remplacée au revers par l'agneau, sa figure. C'était dire aussi clairement que, sur les deux faces, la pensée est identique et mettre les figures des Évangélistes qui accompagnent l'agneau dans le même rapport avec le crucifix que si elles l'entouraient lui-même.

Notre croix en cuivre repoussé du musée du Vatican et celle de Véroli portent au revers la figure de la Vierge-Mère qui est mise à la place de son divin Fils. Est-ce pour rendre honneur à Marie ? Oui, assurément, mais non pas par ce seul motif : on a voulu surtout, par ces représentations, exprimer une des faces de l'Évangile et compléter la signification de la croix et du Crucifiement comme les résumant toutes. De même, quand à Éphèse, Marie fut solennellement proclamée mère de Dieu, l'honneur personnel qu'on lui rendait était primé dans l'intention des Pères du Concile par le besoin de mettre hors de contestation le dogme de l'unité de personne en Jésus-Christ : l'honneur rendu à sa Mère, pour venir en seconde ligne, n'en était que plus grand. Ainsi les figures des Évangélistes se voient au revers de la croix du Vatican, où elles accompagnent la Mère de Dieu au même titre qu'au revers de la croix de Velletri autour de l'agneau divin.

Deux des fioles de Monza nous offrent Marie assise sur un trône, exposant

1. « De l'Iconographie des tombeaux ». Extrait de la « Revue de l'art chrétien ».

son divin Fils à la vénération simultanée des bergers et des Mages, et cette double scène a pour revers, ici l'Ascension, là le saint sépulcre avec l'ange et les saintes femmes. Or considérez la place que ces deux derniers sujets occupent sur les fioles où la représentation principale est celle du Crucifiement, mitigée quant au souvenir du supplice, mais accentuée autant que possible quant aux fruits du sacrifice, vous verrez qu'ils sont embrassés comme en étant le développement et le commentaire. Ils sont posés : le saint sépulcre en monument de la Résurrection et à l'exclusión de tout souvenir d'ensevelissement, ou rangé comme en exergue, dans la partie inférieure de la face principale, ou au revers; l'Ascension aux deux revers laissés libres par la première de ces dispositions[1], quand ils n'ont pas été remplis par une croix triomphante[2]. Observez avec cela le signe suspendu au-dessus de la Sainte-Vierge[3], signe soulevé par les anges ou montré par ces esprits célestes et qui, formé par l'entre-croisement d'une croix à branches verticales et horizontales (immissa) et d'une croix en sautoir (decussata), indique tout à la fois, en les confondant à dessein, la croix triomphante, le nom du Sauveur et l'étoile qui annonça sa naissance. Notez, d'ailleurs, les fréquentes répétitions de la croix dans toutes les parties de ces petits monuments, et vous resterez convaincu que la pensée principale dans l'ornementation de toutes les fioles de Monza, sans exception, est le mystère du salut consommé sur le Calvaire au moyen de la croix, mais commencé à Bethléem et couronné par la Résurrection et l'Ascension. De sorte que la figure de Marie, au revers des croix, a la même signification que les compositions plus développées dont elle occupe le centre sur la face de quelques-unes des fioles dont nous parlons.

La Sainte-Vierge est représentée, sur la seconde feuille du diptyque de Rambona, avec une intention plus explicite de manifestation et de triomphe, étant accompagnée d'un riche cortége de trônes et de séraphins; et de plus, au-dessous d'une rangée de saints (saint Grégoire, saint Silvestre et saint Flavien)[4] offrant, au milieu des rinceaux de vigne, de palmes et de roses qui les enlacent, un abrégé de la cour céleste, on a étendu, dans la partie inférieure du diptyque, un ange comme planant sur la terre, une palme, une torche à la main pour lui annoncer la lumière et promettre la victoire aux hommes de bonne volonté. Évidemment, toutes ces figures étaient destinées à

1. « Annales arch. », vol. XXVI, pl. de la p. 137, fig. 4.
2. Planche ci-dessus, fig. 6.
3. « Annales arch. », vol. XXVI, pl. de la p. 5, fig. 3.
4. Ces saints sont réunis là à raison d'un patronage particulier. De même, au revers de la croix de Veroli, diverses figures de saints tiennent la place des Évangelistes et des autres per-

réagir sur l'esprit des chrétiens pour leur apprendre dans quel ordre d'idées ils devaient envisager l'image du Sauveur sur la croix.

Au lieu d'apparaître comme mère de Dieu, avec son divin Fils, la Sainte-Vierge est représentée en orante dans les dessins grossiers que Borgia et Casali[1] ont donnés comme les revers, le premier de la croix de saint Alexis, le second d'une croix de sa propre collection. Il en est résulté que lady Eastlake[2] s'est jugée en droit de prendre pour la personnification de l'Église la figure qui, selon ces auteurs, y représente Marie.

De l'image de Marie à la figure de l'Église la transition est facile. Marie est le type de la femme par excellence; l'Église est figurée par la femme accomplie. Les antiques figures d'orantes dont sont peuplées les catacombes représentent tout à la fois, ou successivement selon les circonstances, Marie et l'Église. Elles ne cessent pas pour cela d'être plus généralement le type de la femme régénérée par le christianisme et, en conséquence, de figurer l'âme chrétienne unie à Jésus-Christ et de pouvoir s'appliquer en particulier à toute personne qui remplit ces conditions. — Tout cela ne fait que les rendre de plus en plus propres à figurer par-dessus tout Marie et l'Église[3]. C'est, évidemment, l'Église qui est l'objet direct de la représentation quand l'orante est représentée dans le rôle de Suzanne entre les deux vieillards, comme sur quelques sarcophages. C'est évidemment Marie qui se voit à la tête de l'Église représentée avec plus d'extension par les apôtres, soit tout le collége apostolique comme sur l'une des fioles de Monza et une miniature du manuscrit syriaque à Florence (VIe siècle) dans la scène de l'Ascension[4], soit saint Pierre et saint Paul dans une composition qui en dérive, avec la pensée de rendre l'état de triomphe permanent du Sauveur, comme celle dont la mosaïque de Saint-Venance, à Rome (VIIe siècle), offre le plus remarquable exemple[5]. Marie est désignée d'une manière plus expresse encore puisqu'elle l'est par son nom,

sonnages d'une dignité supérieure et d'une signification plus générale que nous avons passés en revue. Plus tard, de semblables substitutions gagneront sur la face principale elle-même des croix. Pourvu que l'ordre hiérarchique soit maintenu entre les figures adoptées, il n'y a ni lieu de s'en étonner, ni matière à critique. Les patrons particuliers peuvent être considérés comme représentant l'Église universelle, au moyen de cette figure de langage en vertu de laquelle la partie peut servir à exprimer le tout.

1. Casali. « De veterum christian. ritibus », p. 10, fig. 8.

2. « History of our lord », t. II, p. 331.

3. De Rossi. « Roma sotteranea », t. I. — « La Prière de Marie et le Bon-Pasteur »; extrait de la « Revue de l'art chretien », 1862.

4. D'Agincourt. « Peint. », pl. XXVIII. — Mozzoni. p. 84, fig. D.

5. Ciampini. « Vet. monimenta ». — Mozzoni, p. 83.

sur différents fonds de verre à figure dorée et sur le marbre tumulaire de Saint-Maximin[1].

Quant aux revers de nos croix, toutes certainement rapprochées de temps et d'écoles, ceux où la Sainte-Vierge est désignée d'une manière non douteuse par la présence du divin Enfant, et même par son titre de Mère de Dieu, donnent une raison décisive pour la reconnaître également si on l'y rencontre sous figure d'orante, mais de telle sorte que l'on soit facilement amené à penser aussi à l'Église.

Quant aux figures purement allégoriques de l'Église, elles commencèrent à faire leur apparition dans l'art chrétien avant la fin du IXe siècle, non pas au revers des crucifix, mais au pied de la croix dans des scènes plus développées de Crucifiement. Considérant néanmoins ces figures comme un des traits saillants qui caractérisent le Moyen-Age et le distinguent sous le rapport iconographique de la première antiquité chrétienne, nous nous réservons d'en parler dans l'étude de la période suivante.

Dans cette nouvelle période, nous retrouverons effectivement les mêmes fonds de pensée, les mêmes éléments de composition. C'est insensiblement et sans aucune solution de continuité que l'iconographie chrétienne passe de la simplicité primitive, contenue, mais d'autant plus forte et nerveuse, à des phases nouvelles où les pensées et leurs moyens d'expression vont se développer avec plus de richesse sous l'empire d'une imagination laissée plus libre à mesure que le milieu social est devenu plus exclusivement chrétien.

Alors, et depuis longtemps, tout ménagement eût été superflu au point de vue d'aucun scandale excité par la vue du supplice et des ignominies de l'Homme-Dieu, et l'art se mettra en voie d'en tirer tous les genres d'enseignements, tous les genres d'émotions capables de soulever et d'entretenir dans les errements de la perfection chrétienne; mais en continuant longtemps encore de préférer aux émotions qui attendrissent, des enseignements mieux appropriés à des âmes viriles.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

1. Macarius, « Hagioglypta », p. 36. — Rostan, « Monum. de Saint-Maximin ». — Martigny, « Dict. », p. 660.

(*La suite à une livraison prochaine*).

LES SEPT SACREMENTS[1]

INTRODUCTION.

Étudier les sacrements dans leurs représentations artistiques : signes sacrés, traduits par des signes populaires ; rechercher et comparer ces œuvres de l'art chrétien dans le mouvement de leur vie et dans la succession de leur histoire ; rapprocher l'idée mystique de l'expression artistique, le dogme catholique des sacrements de l'exécution libre des artistes, logeurs du bon Dieu, peintres et tailleurs d'images : voilà certes un beau sujet d'étude pour l'archéologie. Cette étude fut commencée et comme ébauchée par M. Didron, dans les « Annales archéologiques. » Une belle œuvre, un curieux triptyque

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXI, p. 241 ; vol. XXII, p. 346 ; vol. XXV, p. 45.

M. l'abbé Sagette a bien voulu répondre à l'appel que nous lui avons adressé, et traiter avec certains développements le magnifique sujet des Sacrements, source principale de l'art chrétien, comme le dit excellemment notre collaborateur. Ce sujet avait une singulière attraction pour le fondateur des « Annales ». M. Didron aîné voulait en faire l'objet d'une série d'articles basés sur le curieux tableau de Van der Weyden ; malheureusement, il en fut de ce thème comme de celui des « Triomphes » et de tant d'autres : à peine ébauchés, ils ont échappé à la plume savante et ingénieuse que la mort a brisée trop tôt dans la main de celui que nous pleurons.

M. Sagette reprend ce beau travail des Sacrements à son point de départ et, naturellement, avec les idées d'un archéologue érudit doublé d'un ecclésiastique prudent. Nous l'approuvons, et nous espérons que nos lecteurs partageront notre sentiment. On trouvera peut-être que la théologie prend une place bien considérable dans l'œuvre de notre collaborateur ; mais on comprendra aisément la raison qu'en donne l'auteur lui-même. Il ne nous était pas permis, d'ailleurs, notre responsabilité étant grande, de confier cette étude à un laïque, car la question est délicate et eût été pour lui comme une route charmante et facile à parcourir, en apparence, mais dont les fleurs dissimulent des piéges très-dangereux dans lesquels il est aisé de tomber. Pour éviter de faire des faux pas quand on entreprend un semblable voyage, il est essentiel d'être soutenu et guidé par une science toute spéciale : la théologie.

(*Note de M. Éd. Didron.*)

de Van der Weyden en fut l'occasion ou le prétexte, et devait comme fournir le texte à développer, tout en illustrant de ses vives et naïves images chacune des divisions naturelles de ce grand poëme de l'art en sept chants. Notre maître avait donc jeté quelques idées en avant, et se disposait à développer cette riche matière. La mort a glacé cette vaillante main. Il s'est couché, pour ne plus se relever, sur ce sillon à peine commencé, après avoir défriché et ensemencé tant d'autres sillons dans le vaste champ de la science, où il fut un devancier, presque un initiateur, et toujours un si puissant et infatigable ouvrier. Il faut maintenant qu'un autre ouvrier, un humble disciple du maître, quoique à peine connu dans les « Annales archéologiques », reprenne le travail, recommence le sillon, et s'applique à cette étude pour la plus grande gloire de Dieu dans l'art chrétien, et pour la continuité de la même pensée, la suite des mêmes traditions dans l'œuvre de nos chères « Annales. »

Nous allons donc reprendre cette étude, nous aidant des indications du maître, des documents qu'il a réunis, des représentations et des images qu'il a comparées, nous complétant aussi des notes et du crayon de l'héritier de son nom, de son œuvre et de son talent. Nous allons la reprendre presque sans préparations, à peu près sans science, avec des vues et des idées que les lecteurs des « Annales », si familiers qu'ils soient avec le mysticisme de l'art et la gravité de la science archéologique, trouveront peut-être trop mystiques et trop graves. Nous craignons de trop pencher et de tomber dans la théologie, notre étude habituelle et qui naturellement va donner à nos vues sa direction, couvrir nos idées de sa teinte cléricale. Cependant (nous disons ceci pour notre excuse préalable et pour disposer nos lecteurs à l'indulgence en les préparant à mieux nous comprendre), cependant la théologie n'est-elle pas la racine de l'art? Où trouver un art sérieux, un art véritable, un grand art, pratiqué par n'importe quel peuple de l'histoire, qui ne remonte pas à des origines sacrées, qui n'ait été déposé par des mains sacerdotales dans un berceau hiératique, et qui ne tire sa séve et sa vie, son inspiration et sa puissance, d'une théologie? Des souvenirs et des noms, depuis la mystérieuse Égypte jusqu'à la Grèce élégante, depuis l'Étrurie sacerdotale jusqu'à la Gaule druidique, se présentent pour preuves et pour exemples, nous dirions même pour modèles, à l'art contemporain. Oui, sans doute, la théologie est la racine de l'art : « Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet. » Nous ne craignons pas de profaner le texte sacré, d'amoindrir le texte prophétique en l'appliquant à l'art, au grand art, dont Jésus, le Verbe fait chair, est la forme plastique et le parfait

exemplaire. Comment étudier, comprendre, admirer et pratiquer l'art chrétien du Moyen-Age, sans connaître un peu la théologie, pour remonter aux sources, expliquer les signes et pénétrer dans l'intelligence de ces lignes et de ces images qui ne sont guère que de la théologie exposée aux sens, pour frapper l'esprit et soulever le cœur des chrétiens? Dès lors, on le voit bien, théologie et archéologie sont ici parallèles, s'éclairent mutuellement, se démontrent et se contiennent l'une l'autre. Mais l'archéologie, on le comprend, comme une servante, soutient sa maîtresse qui la dirige et la relève en s'appuyant sur elle. Il n'est pas même nécessaire d'être un théologien complet, d'avoir fait de cette science reine et maîtresse, de cette science du divin et du surnaturel, son étude principale, pour sentir, en face d'un monument de l'art chrétien, en face d'un monument du Moyen-Age, que la théologie le porte et le nourrit, l'anime et le transfigure. Ceux-là sont vivants encore, malgré les siècles qui les déforment et les générations qui les mutilent, tandis que les monuments de notre temps, même imités, même copiés sur les œuvres de nos pères, n'importe la science et le talent, n'ont point de vie propre. « Nomen habes quod vivas, sed mortuus es. » Ils sont posés sur le sol, ils n'ont pas germé de ses entrailles sous l'action féconde de la théologie.

Un jour, par un splendide soleil de juin, je visitais Chartres, la grande Notre-Dame de Chartres, cette Notre-Dame qui de « soubs terre » s'est épanouie au soleil et s'est élevée si haut dans le ciel, ce beau chêne, maintenant chrétien et baptisé, sorti du gland prophétique, déposé dans la crypte par les mains sacerdotales des druides. L'édifice est noirci par le temps, outragé par les hommes. Les piliers qui soutiennent les admirables voussures du portail septentrional chancellent, et on leur a mis d'ignobles béquilles pour les soutenir. Le chancel du chœur est aveuglé et défiguré de plâtres et de stucs; les vitraux sont troués ou mal rapiécés. A peine un commencement de restauration intelligente et respectueuse; mais qu'on est loin encore de la restauration complète et définitive de Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle! Et cependant, malgré tout, le monument est vivant. Il enfonce dans le roc ses racines de granit; il élève dans le ciel le faîte sublime de ses deux flèches, sœurs, mais non jumelles; il épanouit au soleil sa splendide floraison de pierre et déroule ses innombrables cohortes de statues. Et tout cela, tout cet ensemble, tout ce poëme grandiose et délicat, tout cela vit, palpite, monte, s'élance, fleurit et chante; tout cela est ferme, fort, inébranlable, parce que tout cela est attaché par des racines puissantes au sol qui le nourrit de la séve éternellement jeune et vivace de la théologie.

Que l'on considère la grande cathédrale de tous les côtés et à tous les points de vue : en face de chacun de ces deux portails du nord et du midi que l'on admire comme deux poëmes de pierre sculptée, qui chantent la Bible et la légende ; en face du portail central plus simple, et qui se sacrifie pour attirer tout le regard et l'admiration au profit des deux tours qui soutiennent si fièrement les deux clochers si harmonieux dans leurs proportions dissemblables ; que l'on grimpe aux galeries extérieures pour mieux mesurer de l'œil les lignes gigantesques et comme l'ossature du monument, tout en jetant par échappées un regard ébloui sur les perspectives des collines verdoyantes du pays chartrain ; que l'on rentre dans l'édifice, et que l'on soit ravi de l'œil, de la pensée et du cœur, à ces voûtes si hardies, si calmes, si sereines, si célestes des trois grands nefs, éclairées de vitraux du même style magistral, du même siècle théologique : sous toutes ses faces et dans tous les détails, le monument est un, l'édifice est debout, l'idée est vivante. C'est de la théologie en pierre ; c'est de la scolastique en architecture, un peu raide peut-être, comme sa sœur la théologie, mais aussi puissante, aussi lumineuse, aussi indestructible. C'est une vraie Somme de théologie, inspirée et comme modelée sur la « Somme théologique » de saint Thomas. C'est un jour de pèlerinage à Notre-Dame que la cathédrale m'apparut. Elle était pavoisée des couleurs de la Vierge, et les foules s'alignaient en procession, au chant des litanies, ces belles exclamations, vives, ailées et triomphantes. Mais le vieil édifice était aussi profond que les foules, aussi vivant que les pèlerins ; disons mieux, il était vivant de la même vie, palpitant de la même émotion que l'orateur sacré, dans la chaire, nous assurant, d'une voix vibrante, le salut au nom de Marie ; il était aussi pieux que les fidèles se pressant à la table sainte, aussi vénérable que le prêtre, à l'autel, offrant le saint sacrifice sous ces voûtes six fois séculaires. C'est la vie puissante et multiple des sacrements qui soulevait ces pierres et remuait ces cœurs.

La vie des sacrements ; ces paroles nous ramènent plus directement à notre sujet. Il faudrait montrer comment tous les membres de l'architecture de nos pères et tous les détails de l'édifice sacré sont animés de cette vie multiple des sacrements. C'est elle qui les « informe », pour ainsi dire, qui les dessine dans leur régularité géométrique, qui les sculpte dans la variété de leurs attitudes, et les soulève vers le ciel. C'est la vie des sacrements qui circule dans la cathédrale et qui rend vivantes toutes les œuvres de l'art chrétien. En effet, c'est pour les sacrements que l'édifice est conçu, bâti, sculpté, peint, ajouré, transfiguré ; c'est pour leur faire une demeure, un palais, un tabernacle dignes de leur grandeur, et en même temps un théâtre digne de leur

action; un corps, et comme un organisme qui s'assouplit et s'anime au souffle vivifiant de l'Esprit septiforme : c'est un cadre splendide où les signes divins viennent se ranger, se grouper, et parler aux sens le Verbe de Dieu. C'est pour eux que l'édifice chrétien couvre l'entrée, comme une initiation, des ombres de son porche; c'est pour eux qu'il creuse ses chapelles, comme dans le triptyque de Van der Weyden, autour de la grande nef qui se prolonge elle-même en perspectives mystérieuses pour conduire à l'autel, centre et foyer de la vie des sacrements. C'est dans l'édifice sacré que tous les sacrements sont administrés, les sept sacrements, moins un peut-être, l'extrême-onction, que le prêtre porte aux malades. Mais encore le Moyen-Age abritait ses Hôtels-Dieu à l'ombre de ses cathédrales, pour couvrir du même toit la vie et la mort du chrétien. L'église se prolongeait jusqu'à la couche du moribond et soulevait ses dalles pour ensevelir les corps portant le germe de la résurrection avec le sceau vénérable des sacrements. Enfin les prescriptions de la liturgie veulent que l'huile sainte soit conservée dans le lieu saint, non loin du tabernacle. A ce point de vue, le tableau de Van der Weyden est d'une grande portée mystique et d'une haute signification théologique. C'est du sacrifice de la croix, qui se renouvelle à l'autel, que coule la source des sept sacrements; c'est dans l'enceinte sacrée de l'édifice chrétien que chacun des sacrements vit et demeure, se donne et s'administre, pour la sanctification des âmes et pour l'édification définitive du temple vivant dans la Jérusalem nouvelle, où l'agneau, devant le trône de Dieu, doit offrir et chanter son sacrifice eucharistique, après avoir rompu les sept sceaux du livre de vie.

Mais il est temps de sortir des généralités vagues et de donner la définition, le nombre et l'ordre des sept sacrements. Ces notions un peu théologiques, nos lecteurs nous les pardonneront : elles sont indispensables pour donner à cette étude un peu de sens et quelque portée. D'ailleurs, nous ne ferons que les rappeler à des esprits qui retrouveront sans effort la trace de cette lumière, et se reconnaîtront sous l'action de cette vie des sacrements. Nous tâcherons, tout en employant la scolastique de saint Thomas, développée par Suarez, ces deux grands théologiens catholiques, de la réduire à parler le langage de nos jours; et peut-être, hélas! n'y réussirons-nous que trop, en ne lui conservant pas la rigueur de ses termes et la précision de ses raisonnements.

Le sacrement est un signe sensible de la grâce invisible. Donnons tout d'abord cette définition qui n'est pas la plus complète, mais qui, plus simple, nous permettra de nous arrêter à cette grande idée de « signe » qui rattache de si près le sacrement à l'art. Plus tard, nous donnerons d'autres définitions

plus complètes, qui nous fourniront des notions plus claires et mieux déterminées, en cette grande et délicate matière. Le sacrement est donc, avant tout, un signe. Il repose essentiellement sur cette « condition » de notre nature « composée » où l'âme anime le corps, vit et se meut avec le corps, communique avec le monde de l'esprit et de la matière par le corps, et, par le corps, se relie à l'Église en communiquant à la grâce. — « Admirandum sane divinæ sapientiæ artificium », dit un grand théologien; c'est assurément un admirable artifice de la divine sagesse et un indice singulier de la puissance infinie du Verbe divin, qu'il aît fait des choses caduques et changeantes, par leur apparence extérieure, le ferme fondement de l'édifice éternel; et que, sous des signes, tirés des éléments corporels, auxquels il ne semble être rien de plus élevé ni de plus divin que dans les autres choses, il ait voulu que les célestes mystères et tout le salut spirituel de l'âme fussent contenus [1]. L'âme humaine vit donc, rayonne à l'extérieur et se développe par les signes. Elle ne communique à la lumière, à la vérité, à la société, que par les signes; par les signes aussi elle communique à la grâce, à la justice, à la charité, au monde surnaturel, comme au monde naturel et sensible. Par les images visibles, nous dit l'Aréopagite, nous montons, selon la mesure de nos forces, aux divines intelligences : « Nos visibilibus imaginibus ad divinas intelligentias, pro virium nostrarum modo conscendimus. » (De Eccl. hier., caput primum.) Si tu étais incorporel, nous dit le grand orateur, après le grand métaphysicien, il t'aurait fait des dons incorporels; mais maintenant, comme ton âme est jointe à un corps, il te livre les intelligibles, sous le voile des sensibles [2]. Citons encore cette parole de saint Grégoire-le-Grand qui va plus loin, et qui nous montre non-seulement la nécessité des signes, mais encore la convenance que ces signes soient administrés par des hommes : — « Il fallait que, par le ministère des hommes, les dons spirituels nous fussent donnés, afin qu'en recevant extérieurement les sacrements, nous fussions remplis intérieurement de la grâce divine » [3]. Du reste, c'est la parole si connue et si souvent citée de saint Paul qu'il faut rappeler encore ici : « Invisibilia enim ipsius a creatura mundi, per ea quæ facta sunt intellecta conspiciuntur; sempiterna quoque ejus virtus et divinitas. [4] »

Tel est donc le dessein de Dieu, tel le besoin de notre nature, tel le plan de la Rédemption, de nous communiquer la lumière et l'intelligence par le

1. Suarez, in 3ª part., D. Thom. Præfatio.
2. S. Joan. Chrys. hom. LX ad pop. et LXXXIII in Math.
3. S. Grég., lib. VI, in I reg., cap. 3.
4. Rom. I, 20.

moyen des signes, d'incorporer la grâce et la vie divines aux signes, à des signes choisis, marqués, sanctifiés. Le signe, dirons-nous, avec l'éminent théologien, c'est ce qui, en outre de l'apparence qu'il présente aux sens, fait venir autre chose dans la pensée. C'est la définition du signe naturel, c'est-à-dire du signe accommodé à la connaissance des hommes; car la connaissance humaine commence par les sens. Lors donc qu'il est dit que le sacrement est établi dans le genre du signe, on l'entend du signe humain ou naturel, et par là même du signe sensible. Or, de là, se prend la première convenance pour laquelle tous les sacrements sont institués sensibles, parce que l'homme est conduit des choses sensibles à la contemplation des choses intelligibles; et, pour cela, il a été très-utile que dans le culte même extérieur et sensible de la religion fût signifiée la sanctification intérieure, afin que l'homme fût comme conduit par la main, à la recevoir et la comprendre [1]. Du reste, le Verbe s'est fait chair, la vérité s'est incarnée, la lumière s'est incorporée, l'amour s'est fait signe, afin que la grâce se fît sacrement. « Quia verbum breviatum faciet dominus super terram [2]. » Voilà qui démontre en même temps l'admirable convenance, ou mieux, la providentielle nécessité de l'art. Comme la parole, comme l'écriture, l'art est un signe, ou plutôt un ensemble de signes, un alphabet où le génie choisit ses mots, ordonne ses discours, rhythme ses poëmes. Et, pour nous rapprocher encore mieux de notre sujet, l'art, le grand art chrétien est comme un huitième sacrement, pour nous communiquer la vérité divine, avec le goût, le désir, l'amour des choses éternelles; en deux mots, le reflet divin du beau, la vibration harmonieuse du verbe, par les images sensibles consacrées à la représentation des idées surnaturelles et divines.

Le sacrement est donc un signe, puisqu'il s'adresse à l'homme, nature composée, esprit infirme empêché dans la chair, et qui a besoin de cette échelle pour monter aux cieux et communiquer aux idées. Mais encore, le signe est un lien : il est commun à ceux qui parlent la même langue et vivent des mêmes idées. — Voici la seconde convenance : c'est que les hommes, de même qu'étant conduits par la raison naturelle, se réunissent en un peuple, ou en un État; de même par le Christ, qui a disposé toutes choses avec suavité et sagesse, ils se réunissent en un seul corps d'Église visible et ordonné pour le culte divin. C'est pour cela qu'il a été nécessaire d'instituer quelques signes sensibles qui fussent communs à tout le corps d'Église, afin

1. Suarez, in 3ª et art. 111, sect. III.
2. Rom., IX, 28.

que tout ce corps fût uni dans le rite essentiel du culte de Dieu. Or ces signes sont d'autant plus parfaits qu'ils confèrent ou signifient une sainteté plus parfaite[1]. Voilà ce qui nous explique l'incomparable puissance des sacrements qui sont des liens de grâce et de charité; comme des canaux et des veines où le sang précieux, le sang de Jésus-Christ qui donne la vie parfaite, coule pour unir, arroser, vivifier, sanctifier le grand corps de son Église, dont il est à la fois le chef immortel et le cœur puissant. Mais le signe ordinaire, signe de convention ou signe naturel, n'est qu'une indication et ne possède d'autre vertu que d'éveiller à travers les sens une idée dans l'âme, une émotion dans le cœur, par un rapport plus ou moins nécessaire de ce qu'il est avec ce qu'il représente. Le sacrement est un signe plus haut, plus puissant et plus efficace : il a été déterminé par Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même, qui l'a comme revêtu de sa double nature et lui a communiqué ses opérations théandriques : le sacrement est signe démonstratif et, tout à la fois, opérateur. Supposons donc comme certain que les sacrements de la loi nouvelle confèrent et signifient notre vraie et intérieure sanctification, parce que ces sacrements signifient ce qu'ils opèrent, comme les conciles de Florence et de Trente l'enseignent. Or cette sanctification est ainsi expliquée par saint Thomas et les autres théologiens; à savoir, que ces sacrements non-seulement signifient la sainteté formelle qui est reçue en nous, mais encore le Christ qui est la source même de cette sanctification [1].

Voilà donc le sacrement qui signifie le Christ, qui l'exprime et le contient. Le sacrement est dès lors comme une incarnation nouvelle, multiple, impérissable; ou plutôt, il perpétue et nous incorpore les mérites mêmes de l'Incarnation. « Cujus imago hæc? » C'est la monnaie d'or, l'étalon divin qui porte gravée la figure du Prince, nous vient de lui, retourne à lui, pour être le lien du commerce de la société, pour acquitter l'impôt de la justice et de l'amour. Il représente au vif, et dans son essence, le prix même de notre Rédemption. « empti enim estis pretio magno ». Voilà ce qu'exprimaient si bien les grands docteurs du Moyen-Age, en leur langage si métaphysique et si nu, entre autres le maître des Sentences et Hugues de Saint-Victor. Forme visible de la grâce invisible dont elle est cause, « visibilis forma, invisibilis gratiæ, cujus causa existat. »

Enfin, pour achever de donner du sacrement une notion bien exacte et bien sûre, pour mieux comprendre le sens et la portée des représentations plastiques et figurées de ces signes sacrés, donnons les définitions les plus com-

1. Suarez, in 3ª part., art. III, sect. II.

plètes et les plus autorisées. D'abord, c'est celle du « Maître », comme l'appelait le Moyen-Age, de Pierre Lombard, le maître des Sentences, dont le livre servait de texte précis aux inépuisables développements de la scolastique : — Le sacrement est une forme visible de la grâce invisible, dont elle offre la ressemblance et dont elle est la cause. « Sacramentum est invisibilis gratiæ visibilis forma, ejusdem gratiæ similitudinem gerens et causa existens ». C'est celle de Hugues de Saint-Victor, le prince des mystiques : — Le sacrement est un élément matériel, proposé aux sens, par similitude représentant, et par institution signifiant, et par sanctification contenant une grâce invisible et spirituelle. « Sacramentum est materiale elementum, sensibiliter propositum, ex similitudine representans, et ex institutione significans, et ex sanctificatione continens aliquam invisibilem et spiritualem gratiam ». C'est la définition de saint Thomas, l'Ange de l'école, qu'il emprunte à saint Augustin, et qu'il complète : — Le sacrement est un signe d'une chose sacrée pour sanctifier les hommes. « Sacramentum est signum rei sacræ quatenus sanctificat homines ». C'est la définition du grand Suarez, en qui l'on entend toute l'école : — Le sacrement est un signe sensible, institué pour conférer une sanctification et pour signifier la vraie sainteté de l'âme : « Sacramentum est signum sensibile ad sanctificationem aliquam conferendam, et veram animæ sanctitatem significandam institutum[1]. »

Donnons, pour terminer et pour résumer, la définition du catéchisme de saint Pie V, vulgairement appelé catéchisme du concile de Trente : le concile de Trente, en effet, est le dernier concile œcuménique, en attendant le grand concile du XIX[e] siècle, le concile du Vatican convoqué par Pie IX, qui ait dégagé, déterminé, défini toute cette doctrine des sacrements contre les entreprises de l'hérésie protestante : — Le sacrement est un signe visible de la grâce invisible, institué pour notre justification : « Sacramentum est invisibilis gratiæ visibile signum ad nostram justificationem institutum. » D'après toutes ces définitions, on le voit, c'est la grande idée de signe, idée si simple et si lumineuse, qui « informe » le sacrement. Or, dans le sacrement, le signe est double, pour ainsi dire, il frappe deux fois les sens, en touchant le corps, il saisit l'œil et parle à l'oreille; il est parole, il est figure; ou, comme disent les théologiens, il y a dans chaque sacrement la « matière » et la « forme » : la matière, élément déterminé qui doit être appliqué aux sens, pour communiquer la grâce, et les paroles qui doivent accompagner cette application de l'élément au corps, qui doit transmettre à l'âme — « post parietem — per

1. Suarez, in 3ª part., sect. IV.

fenestras — per cancellos », — le contact divin de la grâce. Nous ne pouvons pas entrer dans toutes ces questions trop exclusivement théologiques de la matière et de la forme des sacrements. Nous en avons dit assez pour faire comprendre cette grande parole de saint Augustin : « Accedit verbum ad elementum et fit sacramentum[1] » : La parole s'unit à l'élément, le Verbe se fait chair dans le signe, et voilà le sacrement. En tâchant d'éclairer l'idée de sacrement, nous avons bien indiqué quelle en est la convenance et la nécessité pour l'homme : c'est en démontrer la grandeur et la beauté; c'est découvrir toutes les relations si harmonieuses et si miséricordieuses, en même temps, qui rattachent l'homme à Dieu, le chrétien à Jésus-Christ. C'est révéler, en partie, le magnifique système de la grâce, dont le flux et le reflux, comme celui de l'Océan, ou plutôt, dont l'influx puissant, comme celui du soleil sur les plantes, pénètre les âmes pour les sanctifier par le moyen des signes sacramentels : la grâce est derrière le sacrement, et peut bien dire, comme l'ambitieuse princesse du poëte :

Lorsque derrière un voile, invisible et présente,
J'étais de ce grand corps l'âme toute-puissante.

C'est démontrer en même temps la grandeur et la beauté de l'art qui s'élève avec ces idées, et se sanctifie dans ce royal service en consacrant ses signes plastiques à reproduire les signes sacramentels.

Mais nous ne pouvons mieux faire que de terminer et résumer toutes ces considérations, par la simple et lumineuse parole de saint Thomas; parole aussi simple, aussi régulière, aussi puissante, aussi ravissante, en ses profondes et mystérieuses perspectives, que la triple nef de Notre-Dame de Chartres, avec les lignes fuyantes de son ogive correcte et souveraine : — Les sacrements sont nécessaires au salut de l'homme pour trois raisons : dont la première se prend de la condition de l'humaine nature, dont le propre est d'être conduite, par les choses corporelles et sensibles, aux choses spirituelles et intelligibles. Or il appartient à la divine Providence de pourvoir à chaque chose, selon le mode de sa condition : c'est pour cela que la divine sagesse, avec beaucoup de convenance, communique à l'homme les secours du salut sous certains signes corporels et sensibles, qu'on appelle sacrements. La seconde raison se prend de l'état de l'homme qui, en péchant, s'est soumis, par affection, aux choses corporelles : or un remède médicinal doit être fourni à l'homme, là même où il trouve sa maladie. Et c'est pour cela qu'il fut con-

1 In. Joan., Tratt. 80.

venable que Dieu, par certains signes corporels, fournît à l'homme une médecine spirituelle; car si on lui proposait les choses spirituelles toutes nues, son esprit, habitué aux choses corporelles, ne pourrait s'y habituer. La troisième raison se prend du penchant de l'homme en ses actions, qui s'occupe surtout de choses corporelles; pour qu'il ne fût donc pas dur à l'homme de s'abstraire totalement des actes corporels, des exercices corporels lui sont proposés dans les sacrements, exercices avec lesquels il s'occupe salutairement, pour éviter les exercices superstitieux qui consistent dans le culte des démons, ou tous autres exercices également nuisibles qui consistent dans les actes des péchés. Ainsi donc, par l'institution des sacrements, l'homme, convenablement à sa nature, est instruit par les choses sensibles, est humilié en se voyant soumis aux choses corporelles qui lui communiquent le secours spirituel; enfin, est préservé des actions mauvaises par les salutaires exercices des sacrements[1].

Nous passons donc à travers toutes ces considérations théologiques et mystiques, dont le prix et le charme seraient grands pour nous, à des questions qui ont avec l'art des relations plus directes et plus visibles : nous voulons parler du nombre et de l'ordre des sacrements. L'antiquité chrétienne a toujours compté sept sacrements; l'Église a toujours administré sept sacrements. Elle a défini ce nombre comme article de foi au concile de Florence, et plus particulièrement au concile de Trente. L'art a toujours respecté ce nombre précis, mystique et sacré. Ce sont les sept colonnes sur lesquelles la Sagesse a élevé son temple et appuyé le ciborium qui recouvre son tabernacle et protége son autel. « Sapientia ædificavit sibi domum, excidit columnas septem[2] ». C'est le nombre qui répond aux dons du Saint-Esprit et qui renferme, pour le chrétien et pour l'Église, toutes les évolutions de la vie surnaturelle et divine. Ecoutons maintenant l'Ange de l'école développer, avec ses termes précis et ses vues profondes, les mystérieuses convenances du nombre et de l'ordre des sacrements : — Les sacrements de l'Église sont ordonnés pour deux fins, à savoir : pour la perfection de l'homme, dans les choses qui appartiennent au culte de Dieu, selon la religion de la vie chrétienne; et de plus, pour être un remède contre la maladie du péché! Or, pour l'une et l'autre chose, il convient qu'il y ait sept sacrements. La vie spirituelle, en effet, a une certaine conformité avec la vie corporelle, comme les autres choses corporelles ont une conformité avec les choses spirituelles. Or, dans la vie corporelle, l'individu doit atteindre une double perfection : d'un côté, comme

1. S. Thom. « Sum. Theol. », pars 3ª, q. LXI. « De necessit. sacram. », art. 1.
2. Prov., IX-1.

simple individu, d'un autre côté, par rapport à toute la communauté de la société où il vit; car l'homme est naturellement un animal sociable. Or, comme simple individu, l'homme se développe dans sa vie corporelle, de deux manières : l'une en soi, c'est-à-dire en atteignant la perfection de sa vie propre, l'autre par accident, c'est-à-dire en écartant les empêchements de la vie, comme les maladies, ou autre chose de même nature. Mais, par elle-même, la vie corporelle se développe en trois degrés : d'abord, par la génération par laquelle l'homme commence d'être et de vivre; et, à sa place, dans la vie spirituelle, est le Baptême qui est la génération spirituelle, selon cette parole de l'épître à Tite : « Par le bain de la génération et de la rénovation de l'Esprit-Saint, qu'il a répandu sur nous abondamment, par Jésus-Christ, notre Sauveur. » Secondement, la vie corporelle se développe par l'accroissement qui conduit l'individu à la perfection de sa taille et de sa force; et, à sa place, dans la vie spirituelle, est la Confirmation, dans laquelle est donné le Saint-Esprit pour force; d'où il est dit aux disciples déjà baptisés : « Demeurez dans la ville jusqu'à ce que vous soyez revêtus de la force d'en haut »[1]. Troisièmement, la vie se développe par la nutrition qui conserve, dans l'homme, la vie et la force; et, à sa place, dans la vie spirituelle, est l'Eucharistie, d'où il est dit : « Si vous ne mangez la chair du fils de l'homme, et si vous ne buvez son sang, vous n'aurez point la vie en vous[2]. » Cela, sans doute, suffirait à l'homme s'il avait et corporellement, et spirituellement, une vie impassible; mais parce que l'homme est exposé, entre temps, à l'infirmité tant corporelle que spirituelle, à savoir, au péché, c'est pourquoi lui est nécessaire la guérison de son infirmité. Or cette guérison est double : l'une qui rend la santé; et, à sa place, dans la vie spirituelle, est la Pénitence, selon cette parole du psaume : « Guérissez mon âme, parce que j'ai péché contre vous[3] ». L'autre guérison est le rétablissement de la santé première par un régime et un exercice convenables; et, à sa place, dans la vie spirituelle, est l'Extrême-Onction, qui éloigne les restes des péchés et rend l'homme préparé pour la gloire finale. D'où il est dit : « Et s'il est dans les péchés, ils lui seront remis[4] ». Maintenant, l'homme se développe dans l'ordre de la communauté tout entière de deux manières : d'abord, en ce qu'il reçoit le pouvoir de régir la multitude et d'exercer les fonctions publiques; et, en place de ce pouvoir, dans la vie spirituelle, est le sacrement de l'Ordre, selon cette parole de l'épître aux

1. Luc., XXIV-49.
2. Joan., VI-54.
3. Psal., XL-5
4. Jacob, V-15.

Hébreux : « Que les prêtres offrent les hosties, non-seulement pour eux, mais aussi pour le peuple ». Ensuite l'homme se développe, quant à sa propagation naturelle, ce qui se fait par le Mariage, tant dans la vie du corps que dans la vie de l'âme, parce que ce n'est pas seulement un sacrement, mais un office de la nature. Ensuite, nous apparaît le nombre des sacrements, selon qu'ils sont ordonnés contre le péché; en effet, le Baptême est institué contre la mort spirituelle; la Confirmation, contre l'infirmité de l'âme, comme on le voit dans les nouveau-nés; l'Eucharistie, contre la facilité de l'âme à pécher; la Pénitence, contre le péché actuel, commis après le Baptême; l'Extrême-Onction, contre les restes des péchés qui n'ont pas été suffisamment effacés par la pénitence, soit par négligence, soit par ignorance; l'Ordre, contre la dissolution de la multitude; le Mariage, en remède contre la concupiscence personnelle, et contre la diminution de la multitude qui arrive par la mort. Mais quelques-uns entendent le nombre des sacrements, comme étant adapté aux vertus, aux fautes et aux pénalités de la vie chrétienne, disant qu'à la Foi répond le Baptême qui est ordonné contre la faute originelle; qu'à l'Espérance répond l'Extrême-Onction qui est ordonnée contre la faute vénielle; à la Charité, l'Eucharistie qui est ordonnée contre la peine due à la malice; à la Prudence, l'Ordre qui est ordonné contre l'ignorance; à la Justice, la Pénitence qui est ordonnée contre le péché mortel; à la Tempérance, le Mariage qui est ordonné contre la concupiscence; à la Force, la Confirmation qui est ordonnée contre la faiblesse [1].

Dans cette longue citation de saint Thomas, nous avons la pensée du Moyen-Age sur l'ordre des sept sacrements. Nous voyons les ingénieux et solides rapprochements dont se sert la scolastique pour éclairer le monde spirituel, des clartés du monde naturel; ou plutôt, nous suivons « l'Itinéraire » (c'est le titre de l'un des plus profonds opuscules de saint Bonaventure), l'itinéraire dont elle se sert pour passer de la sphère visible à la sphère invisible, pour pénétrer du corps à l'âme, pour s'élever du signe à la réalité, de l'accident à la substance. Saint Thomas brille comme un soleil au sommet du Moyen-Age, au zénith de la théologie scolastique; son vaste génie résume la tradition de treize siècles chrétiens, comme sa vaste Somme de théologie résume tous les enseignements de l'école, autour du dogme catholique : ce qui n'empêche pas le grand théologien d'être un esprit très-original sous sa figure d'ange, et la Somme, d'être un ouvrage très-personnel sous la forme hiératique du syllogisme et de la déduction. Nous avons donc, avec la pensée de saint

1. Sum. theol., 3a part., q. LXV, art. 1.

Thomas, la pensée de tout le Moyen-Age, nous entendons ce Moyen-Age qui monte, éclate et s'épanouit, avec saint Thomas et saint Bonaventure, assistant saint Louis. Si donc Van der Weyden intervertit cet ordre dans son tableau, si le sculpteur du rétable de Hal, dont nous parlerons dans la suite, n'en tient pas plus de compte, c'est parce que ces deux artistes sont déjà bien éloignés du Moyen-Age et du rayonnement de la théologie, c'est qu'ils sont déjà touchés, le sculpteur surtout, par le souffle de la Renaissance. Il faut dire aussi que le peintre flamand était commandé, par la disposition de son tableau, de mettre l'Eucharistie au sommet de la courbe, et que, d'ailleurs, cette disposition se justifie par la prééminence du grand sacrement de l'autel, comme nous allons le dire tout à l'heure. Saint Thomas défend l'ordre si clair, si logique et si profondément mystérieux, qu'il donne aux sacrements, contre toutes les objections. Il le défend en nous ramenant sans cesse aux notions fondamentales de l'homme avec ses deux natures, et de la société avec son organisme vivant, à la comparaison du chrétien et de l'Église, en consultant les relations nécessaires, les complications et les harmonies du corps avec l'âme, de la vie sociale et de la vie spirituelle. Mais il répond d'abord aux objections, aux « videtur quod non », comme il procède toujours, en dégageant les abords de sa thèse et la façade de son Église ; il répond par cette raison sommaire de l'accord universel des théologiens, et nous pouvons dire aussi des artistes du Moyen-Age ; car tout artiste alors était doublé, du moins inspiré d'un théologien. « In contrarium est quod communiter ordinantur ab omnibus sacramenta, sicut prius dictum est articulo precedenti »[1]. Cependant, à cette objection que l'alimentation précède l'accroissement, comme la cause précède l'effet, il répond : on peut dire et que l'alimentation précède l'accroissement, comme en étant la cause, et qu'elle suit l'accroissement, comme conservant l'homme dans la perfection de sa taille et de sa force ; c'est pour cela qu'on peut mettre l'Eucharistie avant la Confirmation, comme le fait Denis l'Aréopagite, en son livre de la Hiérarchie ; et qu'on peut la mettre après, comme le fait le Maître au quatrième livre des Sentences. Ainsi l'Eucharistie pourrait précéder ou suivre la Confirmation, dans l'ordre rationnel et théologique, cet ordre qu'adopte et défend naturellement Suarez, et qu'il développe comme saint Thomas. « Quemque concilium Florentinum amplexum est », dit-il, c'est aussi l'ordre, on le sait, que donne le catéchisme du concile de Trente, qui ne fait que résumer la grande page de saint Thomas. Nous voyons cet ordre traditionnel un peu troublé dans le tableau de Van der Weyden ; mais

1. *Ibid.*, art. II.

on peut expliquer et même justifier cet ordre (sauf pour l'Extrême-Onction), non-seulement par la pensée de l'artiste, très-belle pensée qui range les sacrements autour de l'Autel, comme autant de rayons aboutissant au centre, comme autant de canaux remontant à la source, mais encore par saint Thomas lui-même. Le grand docteur établit l'excellence du sacrement de l'Eucharistie sur tous les autres en démontrant que les autres sacrements sont ordonnés par rapport à ce sacrement central, vrai soleil de grâce et d'amour qui donne le branle à tout le système des divines réparations, et qui rayonne au centre des planètes de sa constellation. Voici cette autre grande page du Docteur angélique, dont le Triptyque de Roger ne semble que la traduction pour les yeux : — Le sacrement de l'Eucharistie est le principal parmi les autres sacrements : ce qui paraît de trois manières. Et d'abord par ce qu'il contient, car dans le sacrement de l'Eucharistie est contenu le Christ lui-même en substance; tandis que dans les autres sacrements est contenue une certaine vertu spéciale qui participe du Christ. Or, toujours, ce qui est par essence est plus que ce qui est par participation. Ensuite cela paraît d'après l'ordre des sacrements les uns envers les autres, car tous les autres sacrements semblent s'ordonner pour ce sacrement comme pour leur fin. Il est manifeste, en effet, que le sacrement de l'Ordre est ordonné pour la consécration de l'Eucharistie, le sacrement de Baptême est ordonné pour la réception de l'Eucharistie; et c'est pour cela que le chrétien est perfectionné par la Confirmation, afin que la crainte ne le dérobe pas à un tel sacrement. Par la Pénitence, ensuite, et par l'Extrême-Onction, l'homme est préparé à prendre dignement le corps du Christ. Le Mariage, du moins dans sa signification, touche à ce sacrement, en même temps qu'il signifie l'union du Christ et de l'Église, dont l'unité est figurée par le sacrement de l'Eucharistie; d'où l'Apôtre dit : « Ce sacrement est grand », mais je dis : dans le Christ et dans l'Église. En troisième lieu, l'excellence de l'Eucharistie paraît par le rite des sacrements. En effet, presque tous les sacrements sont consommés dans l'Eucharistie, comme le dit l'Aréopagite[1], ainsi qu'on le voit, lorsque les clercs ordonnés communient, et même les baptisés, s'ils sont adultes. Quant aux autres sacrements, leur comparaison entre eux peut être multiple. En effet, comme moyen de nécessité, le Baptême est le principal sacrement; comme moyen de perfection, c'est le sacrement de l'Ordre. Entre les deux se tient le sacrement de Confirmation. Les sacrements de Pénitence et d'Extrême-Onction sont d'un grade inférieur à ces sacrements, parce que, comme il a été dit plus haut, ils sont ordonnés

1. Eccl. Hierarch. III.

pour la vie chrétienne, non par eux-mêmes, mais comme par accident; à savoir : pour remède du défaut qui peut survenir. Parmi eux cependant, l'Extrême-Onction se rapporte à la Pénitence, comme la Confirmation au Baptême, de telle sorte, toutefois, que la Pénitence est d'une plus grande nécessité, mais l'Extrême-Onction, d'une plus grande perfection [1].

Avec la fécondité de ces idées et la diversité de ces points de vue, on peut expliquer et comprendre l'ordre différent adopté par d'autres artistes dans la classification des sacrements. Ainsi, dans le beau rétable en albâtre doré de l'église de Notre-Dame de Hal, dont parle M. Didron [2], beau rétable où les sept sacrements, sculptés en médaillons circulaires disposés en deux lignes horizontales, supportent le tabernacle, surmonté et comme couvé par le pélican qui ressuscite ou nourrit ses petits avec le sang qu'il fait ruisseler de ses flancs déchirés, les sacrements sont disposés dans un ordre tout différent : cet ordre, M. Didron ne l'aurait pas appelé du désordre, croyons-nous, quoique ce rétable soit malheureusement entaché de Renaissance, s'il avait eu présente cette page de saint Thomas, que nous venons de citer. Le Tabernacle ou la « monstrance » (et ce peut être l'un et l'autre), cantonné des quatre Évangélistes, repose sur une base à deux étages qui descendent en s'élargissant : le premier, sur lequel repose le tabernacle, porte dans trois médaillons circulaires trois sacrements : l'Eucharistie au centre, le Baptême à droite (la droite du Tabernacle où siége Notre-Seigneur) ; l'Ordre à gauche. C'est d'une logique encore d'assez près scolastique, et d'un mysticisme assez profond. A l'autel, c'est l'Eucharistie qui est centre, et des deux côtés, le Baptême et l'Ordre conduisent directement à l'Eucharistie. Les deux grands docteurs, saint Grégoire et saint Jérôme (en prenant toujours la droite) surmontent et comme protégent cet étage de chaque côté. Le second étage, plus long, contient les quatre autres sacrements, également circonscrits dans des médaillons : la Confirmation, la Pénitence, le Mariage et l'Extrême-Onction. Aux deux extrémités, saint Augustin et saint Ambroise attestent en l'expliquant la vertu des sacrements.

Disons en finissant que la théologie ne saurait comprendre le rapprochement ingénieux que fait M. Didron [3] entre les sept sacrements et les sept âges de la vie. Les sept âges sont-ils, ainsi que le veut notre maître en archéologie, disposés et délimités par les moralistes et les mystiques? Nous ne parlons pas des physiologistes et des biologues. Quoi qu'il en soit, le maître n'avait pas

1. « Sum. Theol. », 3ª q. LXV, a. III.
2. « Ann. arch. », vol. XXII, p. 349.
3. « Ann. arch. », vol. XXII, p. 346-347.

fait attention à cette distinction fondamentale des sacrements ordonnés pour l'individu, et des sacrements ordonnés pour la communauté chrétienne. L'Ordre et le Mariage ne peuvent donc correspondre à aucun des âges de l'homme, puisqu'ils sont pour le bien de la société religieuse, et qu'ils sont comme surajoutés au chrétien selon sa vocation spéciale et providentielle, et selon la fonction qu'il doit remplir pour la conservation de la société ou pour le gouvernement de l'Église.

Mais il faut finir, malgré l'attrait que ces hautes questions mystiques peuvent exercer sur l'esprit. On comprend, néanmoins, que l'art soit intéressé à ces spéculations théologiques; et l'on peut voir par quels rapports et par quels écoulements mystérieux ces questions sur la notion, le nombre et l'ordre des sacrements peuvent aller donner à l'art de vie et à l'artiste d'inspiration. C'est ce qui nous a fait dire que la théologie est la racine de l'art; et nous pouvons dire maintenant que la théologie scolastique « informe » tout l'art du Moyen-Age. Le style ogival est sorti du syllogisme comme par une germination toute spirituelle ou, si l'on veut, par un contre-coup qui s'est reproduit dans la génération artistique du xiie siècle. « Posuitque eas in canalibus ubi effundebatur aqua : ut cum venissent greges ad bibendum, ante oculos haberent virgas (populeas virides et amygdalinas et ex platanis...) et in aspectu earum conciperent »[1]. C'est ainsi que les déductions logiques, les divisions symétriques, et comme la réduction du raisonnement dans la forme syllogistique, où se concentre la pensée et d'où elle jaillit si puissamment pour atteindre à de sublimes hauteurs, comme la pointe élancée de l'ogive du xiiie siècle, tout cela se retrouve dans l'art de cette époque, non-seulement comme forme, mais encore comme idée. La doctrine des sacrements est donc très-importante pour la connaissance et pour l'histoire de l'art chrétien. Il faut donc connaître nos théologiens pour connaître nos artistes, et non pas seulement pour les connaître, mais pour les apprécier, pour les juger, pour les admirer à bon escient. Nous insistons sur ces conclusions, moins encore pour nous excuser que pour nous expliquer, et pour faire saisir l'influence de la théologie sur l'art, et du sacrement sur la cathédrale. Nous avons dit qu'à ce point de vue, l'art était comme un huitième sacrement. Mais si l'on trouve le mot trop haut et l'analogie forcée, on nous permettra sans doute de dire que l'art est un des sacramentaux, une de ces œuvres bénies ou de ces choses bénites qui communiquent la grâce, une certaine grâce seconde, avec la rémission des péchés véniels, selon les dispositions de celui qui les emploie. Et

1. Genes., xxx, 37-38-39.

puisque nous en parlons par accident, les voici résumés en une formule plutôt qu'en un vers forgé par les scolastiques : orans, tinctus, edens, confessus, dans, benedicens. La prière, selon la formule consacrée, et dans les édifices religieux; l'eau bénite; le pain bénit ou les eulogies; la confession qui se fait à la messe; l'aumône avec toutes les œuvres de miséricorde; la bénédiction du Saint-Sacrement, du Pape, de l'évêque, du prêtre à l'autel, tous les objets bénits avec les prières de l'Église. Voilà les sacramentaux, annexes des sacrements qui contiennent quelque chose de la surabondance des grâces divines écoulées de la source vive de la sanctification. Eh bien, l'art aussi participe à cette effusion, non-seulement dans ses œuvres, lorsqu'elles ont reçu la bénédiction de l'Église, mais encore dans ses conceptions, dans ses idées et ses inspirations. Le Verbe fait chair a voulu revêtir, autant pour nous honorer que pour glorifier son père, la variété des ornements que le génie humain, dont il est la lumière et l'inspiration, veut bien lui consacrer. Et de sa tête sacrée, nouvel Aaron, descend l'huile parfumée, la grâce qui coule comme une effusion de lumière et d'amour jusqu'au bord de son vêtement. « Sicut unguentum in capite quod descendit in barbam, barbam Aaron : quod descendit in oram vestimenti ejus ». Ainsi l'art qui est le vêtement extérieur de la vérité, le manteau de splendeur qui recouvre la personne du Verbe incarné, l'art est puissant et glorieux, l'art est pieux et béni par ces effusions de la grâce qui descendent jusqu'aux bords ouvragés des vêtements du Pontife éternel.

L'Abbé J. SAGETTE.

(La suite à une livraison prochaine.)

LA RAGIONE DE PADOUE[1]

DESCRIPTION DES PEINTURES DE LA GRANDE SALLE

(FIN)

1.

a. Une femme qui pose une de ses mains sur sa poitrine; l'autre main est détruite[2].

b. Un épicier devant son comptoir. Il vend à une femme quelque chose qui ressemble assez à un morceau de poisson; il met cet objet dans des balances. Sur le comptoir, on remarque deux queues de poissons salés et deux objets de couleur rouge.

c. Une femme cueillant une fleur au pied de deux arbres[3].

d et *e*. Voyez 115.

2.

a. Un encrier dans lequel sont placées trois plumes[4].

¶ *b*. Le lion.

c. Un homme assis qui montre une bourse à une femme debout devant lui et les mains croisées[5].

d. Une sainte. Elle porte la guimpe et le voile; elle tient un objet ressemblant à un poignard ou même simplement à un grand clou.

e. Une porte qui menait autrefois aux prisons. Au-dessus sont trois petits compartiments; dans celui du milieu est un saint moine, semblable à celui que l'on voit au n° 109 *d*. Ses vêtements sont noirs, et il porte un bourdon de pèlerin. Les deux compartiments des côtés représentent des fenêtres gar-

1. Voir les « Annales archéologiques », t. XXVI, p. 189-203.

2. ♋. 17. « Mulier stans otiosa ». « Homo piger erit ».

3. Soleil. « Ex arboribus vineæ pomaria et ejus sunt rosa alebia... »

4. Ceci appartient à Mercure. Dans l'église degli Eremitani, Mercure donne un roseau (plume) à la jeune fille à côté.

5. (?) ♌. 29. « Vir et mulier manibus se mutuo tenentes ». « Homo dilectus erit ».
Soleil. « Metallorum terræ aurum ».

nies de barreaux de fer; à travers les barreaux on aperçoit des prisonniers à mi-corps qui implorent le saint.

3.

a. Un autel de couleur rouge, duquel sortent des flammes. A chaque côté se tient un diable [1].

b. Un évêque vêtu en moine, avec chaperon. Sa tête est coiffée d'une mître. Son costume est à peu près semblable à celui du n° 109 *d*. Il est à cheval et tient un faucon sur son poing. Son domestique, à pied, le suit [2].

c. Un homme assis, les jambes croisées. Sur la terre est tracé un cercle aux figures astronomiques. Il lit un livre. Un diable volant met ses mains ou griffes sur la tête du magicien, qui est entourée d'un turban [3].

d. Un évêque, mîtré et crossé, assis sur un trône. La M D est levée en acte de bénir. Son manteau et sa tunique sont noirs.

e. Saint Sébastien dans une niche de style classique.

4.

a. Un calice placé sous un serpent; au-dessus de la queue du serpent est posé un corbeau [4].

b. Un homme qui parle à deux autres hommes; il a la main étendue, ses deux auditeurs les ont croisées [5].

c. Le magicien du n° 3 *c* assis devant un pupitre. Ses mains sont levées : il semble parler à un diable volant.

d et *e*. Voyez 3.

5.

a. Détruit. Cependant on voit encore les vestiges d'une figure d'homme nu, lequel est monté sur un animal dont il est difficile de préciser l'espèce [6].

b. Fenêtre circulaire.

¶ *c*. Une planète. Soleil. Figure assise sur un char à quatre roues. Dans la main droite, elle tient un globe blanc. Ses vêtements sont jaunes; elle porte sur la tête une couronne impériale; elle est entourée d'une auréole rouge sur laquelle on voit six rayons blancs [7].

d. Un moine, le même qu'on remarque au n° 109 *d*. Assis à une table, il

1. La constellation l'Autel. Hyginus. « Ara in hac primum dii existimentur sacra et conjurationem fecisse : cum titanas oppugnare conarentur ». Les diables sont ainsi les Titans?

2. Soleil. « Ex hominibus principes »?

3. Ce sujet et celui du n° 4, *c*, appartiennent à la lune. Lune, « Scire sortilegia ».

4. L'Hydre. Corvus et crates. Constellations.

5. ♌. 28. Comme 113 *c*.?

6. ♌. 7. « Vir equitans leonem ». « Fortis erit viribus et vir sapiens ».

7. Le soleil et la lune sont les seules planètes du troisième rang.

lit un livre ; ses élèves sont groupés autour de lui. Parmi eux sont un cardinal et la figure couronnée du n° 109 *d* [1].

e. Un grand monument en marbre élevé à la mémoire de Spero Speronio.

6.

a. Un homme qui marche ; il a les mains jointes. Ses traits expriment la douleur ; le bas des jambes et les pieds sont nus.

b. Un homme paraissant accablé de tristesse, ayant un genou en terre ; l'un de ses bras repose sur l'autre et soutient sa tête. Rochers autour de lui [2].

c. Une figure ailée et volant.

d et *e*. Voyez 5.

7.

a. La partie supérieure est détruite. Le tableau paraît être composé de trois arbres plantés sur une terre rocheuse [3].

b. Un jeune homme qui tient une boule d'or dans la M G et qui l'indique avec la M D [4].

c. Un homme tenant un rouleau qu'il agite dans l'air.

d. L'évêque du n° 3 *d* assis sur un trône « in pontificalibus ». Il porte la chasuble et le pallium.

e. Lion de Saint-Marc.

8 et 9.

a. Un grand compartiment. Au-dessous d'une arche surmontée d'un canope de grande richesse et qui correspond avec l'arche et le canope qui est au-dessus du couronnement de N.-D., à l'autre bout de la salle, on voit saint Marc, assis, qui jette de l'argent à un grand nombre de petites figures à ses pieds.

b et *c*. Ces petites figures sont vraisemblablement des pauvres, des malades, des estropiés, car il y en a qui portent des béquilles. Au-dessus de saint Marc, on remarque la figure en buste de Notre-Seigneur entourée d'une gloire et de rayons qui suivent la forme de sa tête et de son corps. Il tient un livre sur lequel est écrit :

1. Moderne.

2. Soleil. « Et ipsius sunt infirmitates omnes in ore contingentes ». P. S.

3. Soleil. « Ex arboribus vineæ, oliva, pomaria, celsi ceresarie, fici ».

4. Je ne puis me rendre compte de la signification de ce tableau qui occupe un des grands compartiments ordinairement réservés aux planètes, signes ou occupations. Il porte les traces de l'ancien style. — Soleil. « Ex hominibus, reges, principes, consules ». Peut-être est-ce l'empereur Henri VII, mort en 1312, et pour lequel Dante voyait un trône préparé dans l'empyrée. « Paradiso » Canto. 30. — Presque toutes les villes de cette partie de l'Italie étaient gibelines.

5. Il faut remarquer que ce tableau de saint Marc et celui du couronnement de N.-D., à l'autre bout de la salle, sont à peu près intacts.

PAX EVAN
TIBI GILI
MAR STA
CE MEVS [1].

d. Un saint. Il est vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge. Il écrit, assis à une table qui supporte des livres : c'est probablement saint Marc écrivant son Évangile.

e. Rien.

10.

a. Une colline, comme au n° 7 *a*, avec trois arbres sur la cime [2].

b et *c*. Un apôtre barbu.

d. Ici on ne voit qu'une portion de figure : un évêque « in pontificalibus ». Il est assis sur un trône et porte une chape d'or.

e. L'inscription funèbre attribuée autrefois à l'historien Titus-Livius.

11.

a. Un lévrier assis [3].

b. Un homme portant la beretta, assis sur la terre; il lit un livre; derrière lui est un édifice crénelé [4].

c. Presque détruit. Un homme assis à son pupitre; il écrit [5].

d et *e*. Un pilastre.

12.

a. Un lévrier assis, à peu près semblable à celui du n° 11 *a*.

b. Deux hommes tiennent une pièce de drap rouge étendue entre eux. Sur le premier plan est un banc sur lequel est placée une autre pièce de drap rouge : ce sont des drapiers.

c. Un artiste assis; ses genoux supportent une grande planchette sur laquelle il écrit ou dessine.

d. Un pape [6], couronné de la tiare, assis sur un trône. La M D est levée en acte de bénédiction; la M G tient un livre ouvert sur lequel on lit :

1. Ce sont les paroles de Notre-Seigneur à saint Marc quand il était emprisonné à Alexandrie. Voyez la « Légende dorée ».

2. Mercure. « Et ejus est participatio in pomiferis generatorum et nucibus ». P. S.

3. « Canis major » ou « minor ». Constellation hors de sa place, mais peu.

4. Mercure. « Sapientes ».

5. Mercure. « Falsorum instrumentorum scriptura ».

6. Je crois que cette figure est saint Pierre, de la bouche duquel on dit que saint Marc avait reçu son Évangile. La première inscription : « Propter te » sont les paroles de saint Marc, la seconde celles de saint Pierre : « Serva diligenter ».

PROPTER SERVA
TE HVNC DILIGEN
FECILIBRV̄ TER.

e. Le monument de Lucrezia Dondi.

13.

a. Un homme vêtu de rouge entre deux taureaux. Comme on ne voit pas ses pieds, peut-être est-il assis sur un des taureaux [1].

b. Un homme cueille des grappes de raisin; à côté, un jeune garçon tient une corbeille [2].

c. Un homme taille la vigne avec une serpette.

d. Un évêque assis sur un trône. Il est barbu et est vêtu d'une dalmatique. A la M D il tient un bâton d'argent avec une boule à chaque bout; dans la M G il tient une crosse.

e. Une porte au-dessus de laquelle sont les ossements et le monument de Titus-Livius.

14.

a. Un homme nu et ailé, un linge autour des reins, regarde le spectateur. Ses bras sont croisés sur sa poitrine.

b. Un architecte. Il tient dans sa M D un instrument de forme vague. A terre on voit, du côté droit, une équerre, et à gauche un compas [3].

c. Une figure ailée tenant en M G un bâton, et en M D une sorte de compas. Ses vêtements sont longs.

d. Un quatre-feuilles déprimé ne contenant rien.

e. Un tribunal en séance. Les magistrats portent l'amict et la beretta [4].

15.

a. Un homme qui marche contre le vent, comme on peut en juger par le mouvement des plis de sa tunique. Il faut observer qu'il marche vers la droite, c'est-à-dire tourné vers la figure nue du n° 14 *a*, laquelle serait probablement un vent.

b. Vierge. Dans la M D elle porte deux épis de blé [5].

1. ♍. 4. « Vir arans cum bovibus laborator campi erit ».

2. Ce tableau est très-giottesque. On peut en dire autant de toutes les occupations qu'on trouve dans les grands compartiments.

3. Mercure. « Conglutinatores artificiorum ». P. S.

4. La date de ce tableau me paraît remonter à la première moitié du xve siècle.

5. Dans la première édition de l' « Hyginus », la Vierge porte des épis de blé à la M D et un caducée à la M G; dans la seconde édition, on ne voit pas le caducée, mais seulement les épis.

c. Un homme, assis à une table, pèse quelque chose dans des balances; sur la table on voit une tasse de bois et une boîte circulaire; c'est probablement un changeur de monnaies [1].

d et *e*. Voyez 14.

16.

a. Une femme qui joue du tambourin. Sa robe a de longues manches [2].

b. Un peintre assis. Devant lui est un chevalet; il peint une Vierge-Mère sur une tablette dorée contenue dans un cadre à crochets. Derrière lui il y a un jeune garçon qui prépare des couleurs, et, derrière le chevalet, on remarque une longue boîte placée sur un banc [3].

c. Un homme vêtu d'une longue robe et de la beretta. Il est assis à une table; devant lui est un jeune garçon qui lui apporte un objet qu'il met sur la table.

d. Un monstre à tête de chien avec crinière, queue de cheval et quatre jambes.

e. Fenêtre.

17.

a. Un homme nu, ailé, un linge autour des reins; il a la main droite étendue. Près de lui on voit un banc ou longue table de bois.

b. Un homme assis derrière un comptoir; il pèse de l'or [4].

c. Un vieillard à barbe blanche, dans un château flanqué de deux tours. La main droite est levée; par son geste il semble parler; la main gauche est couverte de son manteau [5].

d et *e*. Voyez 16.

18.

a. Une femme assise sur une chaise, tête découverte. Elle tient une quenouille [6].

b. Mercure. Il porte une longue barbe, une tunique rouge et un manteau brun. Il est assis sur un siége très-riche. Devant lui on voit un magnifique pupitre sur lequel est placé un bâton d'or qui soutient une sphère armillaire, sur laquelle il pose les deux mains.

c. Un homme qui lit derrière un très-haut et très-grand pupitre carré [7].

1. Mercure. « Mercatores » ou « Arismetrici ». P. S.
2. Mercure. « Organisare scire ».
3. Mercure. « Conglutinatores protractionis. » P. S.
4. Mercure. « Mercatores ». P. S. « Et pecuniam congregare et distribuere ». P. S.
5. Mercure. « Scire orationes componere ». P. S.
6. Voyez l'église degli Eremitani.
7. Mercure. « Philosophi, sapientes, scribæ ». P. S.

d. Lion de Saint-Marc. — Dégradé.

e. Double fenêtre.

19.

a. Une jeune fille assise; elle coud un morceau d'étoffe blanche, qui est placé sur ses genoux [1].

b et *c*. Un apôtre jeune et imberbe. De toute la série, celui-ci est peut-être le moins retouché; on y trouve la touche giottesque; il porte un livre.

d et *e*. Pilastre et partie du nº 18.

20.

a. La partie supérieure d'une figure nue, ailée, avec un bâton dans sa main; elle est vue de profil; la partie inférieure est coupée par la fenêtre.

b. Fenêtre ronde.

c. Un homme qui porte à chaque main une grande quantité de nœuds coulants pour prendre des oiseaux [2].

d. Un griffon. — Attribut de juge.

e. Une fenêtre double.

21.

a. Une femme les mains étendues. — Moderne [3].

b. Deux jeunes hommes assis dos à dos sur une pierre; celui de droite joue de la harpe, l'autre du violon [4].

c. Deux hommes assis sur un banc; celui de droite mange; l'autre tient un verre rempli de vin [5].

d et *e*. Pilastre et partie du nº 20.

22.

a. Un homme agenouillé, priant. — Moderne [6].

b. Une femme assise devant une table, sur laquelle se trouve une assiette contenant un objet blanc et cylindrique. Ce compartiment est moderne.

c. Une figure ailée, volant, vêtue d'une longue robe. La M G tient une baguette, et la M D un petit objet circulaire.

1. Voyez 18 *a*.

2. Une occupation. Elle est la seule qui se trouve à la troisième ligne. Mais elle paraît être originale.

3. Peut-être autrefois Cephée. Dans l'« Hyginus » de 1482, Cephée est une figure ayant les bras étendus.

4. Venus. « Organisantes ».

5. Vénus. « In omnibus appetitus immensitas et ebrietatem diligere. » P. S.

6. Cet homme a peut-être été autrefois Hercule (constellation). Dans l'« Hyginus » de 1482, Hercule, debout, attaque le serpent qui entoure un tronc d'arbre comme au nº 23 *a*.

d. Lion de Saint-Marc. — Dégradé.

e. Fenêtre.

23.

a. Un arbre dont un serpent entoure le tronc [1].

¶ *b*. La Balance. Celle-ci est la seule constellation qui ait conservé les étoiles dorées.

c. Deux femmes qui se donnent la main; celle de droite est vêtue de blanc, celle de gauche en rouge [2].

d. Ornement.

e. Fenêtre.

24.

a. Un feu de bois [3].

b. Une femme assise qui se peigne les cheveux; près d'elle est une table supportant un miroir carré [4].

c. Un jeune homme vu de profil. Il porte une lance sur son épaule; son manteau est replié autour de son cou; les jambes et les pieds sont nus [5].

d. Un grand taureau [6].

e. Les armes de Padoue.

25.

a. Une femme assise. Les pans de sa robe sont relevés; elle tient un morceau de drap vert dans sa M G. — Moderne.

¶ *b*. Vénus. Une femme nue se regarde dans un petit miroir circulaire.

c. Un homme nu, ailé (les ailes sont rouges), les bras étendus. Il regarde le spectateur.

d et *e*. Voyez 24.

26.

a. Un bœuf [7].

b. Une femme, vêtue de blanc, pose une plume dans la coiffure d'une autre femme agenouillée, vêtue de rouge. Je pense que cette dernière figure est une femme, mais je n'en suis pas sûr [8].

1. Voyez 22 *a*.
2. Vénus. « Gaudium solatium ». « Et denotat matres, filias et sororum minores ».
3. Hors de place. P. S. « Flamma ignis laborat in igne ». « Homo laborans erit cum igne ».
4. Vénus. « Et hominis natura mundities ».
5. Vénus. « Ætatum autem ejus est post 13 annos pueritia ».
6. Siége de juge.
7. Le bœuf appartient à Jupiter, s'il ne vient pas dans la catégorie suivante. Vénus. « Et omne animal aspectu pulchrum ».
8. Vénus. « Vestimentorum omne opus faraseum omnis que pannus decoratus »

c. Deux femmes se promenant dans la direction de droite, les mains croisées sur la poitrine. Celle qui est à droite est vêtue de rouge, l'autre en blanc ou en gris [1].

d. Un quatre-feuilles. Il ne contient rien.

e. Une fenêtre.

27 [2].

a. Un homme nu, ailé, tenant une fleur à la main droite.

b. Deux femmes. Elles tournent le dos au spectateur ; l'une saisit l'autre par la main ; celle de droite est vêtue de blanc, l'autre d'une étoffe jaune à reflets rouges [3].

c. Un arbre [4].

d. Un grand cerf.

e. Double fenêtre.

28.

a. Un homme qui tombe à terre [5].

b et *c*. Un apôtre. Il tient un livre.

d et *e*. Voyez 27.

29.

a. Un char traîné par un bœuf, duquel on ne voit que l'arrière-train. Entre *a* et *b* se trouve une fenêtre circulaire.

b. Une hache et d'autres armes, ainsi qu'une cuirasse [6].

c. Un homme couvert d'une tunique très-courte plonge une longue baguette dans une fournaise [7].

d. Une Vertu assise tenant une branche dans la M D et une couronne dans la M G. — Fort retouché.

e. Porte.

30.

a. Un homme portant un bâton ou une lance à chaque main. Il regarde le spectateur [8].

1. Voyez *b* au-dessus.

2. Ce numéro et le numéro 28 ont été gravés dans les « Annales arch. » ; vol. XVIII, p. 331.

3. Venus. « Gaudium solatium ». P. S.

4. Vénus. « Arborum autem pomifera ».

5. Mars. « Destructionem ». Mars. « Morbi que ejus sunt febres acutæ, caumata, timor, rabies ».

6. Mars. « Metallorum terræ ferrum armorum ».

7. Mars. « Et ejus sunt fornaces, fabricæ ».

8. Le Bouvier (constellation). Dans l' « Hyginus » de 1482, il porte une lance à la M G et une faucille à la M D.

¶ *b*. Un homme, bien vêtu, tient une tasse remplie de vin à chaque main; derrière lui on voit des tonneaux [1].

c. Deux jeunes hommes qui se querellent sur un banc. On voit un verre de vin renversé sur le banc [2].

d et *e*. Voyez 29.

31.

a. Une femme assise sur une terre rocheuse; elle joue de la guitare ou du luth. — Moderne.

b. Deux forgerons qui battent un morceau de fer sur une enclume; au second plan, on voit la forge [3].

c. Un paysan qui pioche la terre avec une houe.

d. Un léopard [4].

e. Fenêtre double.

32.

a. Un chameau [5].

b. Un homme qui en frappe un second; un troisième tient un vêtement ressemblant à une robe dans ses mains [6].

c. Un homme, habillé de diverses couleurs et qui porte un petit bouclier rond ainsi qu'une épée, fait de l'escrime avec un autre. Ce dernier est coiffé d'un petit turban. La date est de 1422 ou environ [7].

d et *e*. Un pilastre et une partie du n° 31 *d e*.

33.

a. Un homme, complétement couvert d'une armure, est étendu à terre; il dort ou est blessé. A côté de lui on voit un bouclier rond. — Moderne.

¶ *b*. Scorpion.

c. Voyez 32.

d. Un quatre-feuilles. Il ne renferme rien.

e. Fenêtre double.

34.

a. Une clef [8].

1. Une occupation.
2. Mars. « Impetuositas, litigium ». « Patres litigiosos ».
3. Mars. « Ferri que artifices ».
4. Siége de juge.
5. ♎. 16. Camelus currens. « Homo fortis erit et velox ».
6. Mars. « Gentes percutere ». « Latrociniis ». P. S.
7. Mars. « Bellicosi ». P. S.
8. Hors de place. ♌. 18. « Clavis cellularia ». « Homo potestatem habens ».

b. Fenêtre ronde.

c. Une figure ailée vêtue d'une longue robe. Elle tient à la M D une épée, et à la M G le fourreau de cette épée ou un bâton.

d. Un dragon.

e. Une inscription.

35.

a. Un homme, les mains étendues; il semble parler. Il regarde le spectateur.

¶ *b*. Un pont à deux arches. Une femme nue est étendue dans l'eau qui coule au-dessous; c'est la constellation Eridan. Voyez l'« Hyginus » de 1482 [1].

c. Deux hommes armés de casques, de boucliers et de lances; ils ont l'air de fuir la figure ailée du n° 34 *c* [2].

d et *e*. Voyez 34.

36.

a. Un ours [3].

b. Un roi assis sur un trône auquel on accède par deux degrés. Il porte le globe et le sceptre [4].

c. Un homme, assis, examine avec attention la tête d'un autre homme qui est agenouillé devant lui; c'est probablement un chirurgien ou un médecin qui se prépare à faire une opération [5].

d. Une horloge.

e. Double fenêtre.

37.

a. Un ours assis [6].

b et *c*. Un apôtre imberbe qui porte un livre.

d et *e*. Voyez 36.

38.

a. Un cheval lancé au galop [7].

¶ *b*. Un cavalier couvert d'une armure. Il tient une épée nue. Son casque est surmonté d'une couronne et d'une plume rouge [8]. — Moderne.

1. Ceci est l'endroit où on devait trouver Mars, qui a été mis par le peintre moderne au n° 38 *b*. L'Eridan doit être placé à l'autre côté de la salle, car on le trouve parmi les constellations méridionales.

2. Mars. « Motum de loco in locum ».

3. « Ursa major » ou « minor » (constellation).

4. Ce compartiment a été interpolé; il doit être occupé par 39 *a* ou *b*.

5. Mars. « Ipse significat sanguinem ».

6. « Ursa major » ou « minor » (constellation).

7. Constellation?

8. C'est Mars, dont la position est changée.

c. Un homme arrache une dent à une femme qui est agenouillée devant lui [1].

d. Un cheval.

e. Double fenêtre.

39.

a. Une femme assise sur un banc. Son costume est de la fin du XVI[e] siècle.

b. Une fenêtre et un petit compartiment dans lequel on distingue des fragments d'armure, un casque, des gantelets et deux épées [2].

c. Un homme, assis sur un banc, en saigne un autre au bras [3].

d et *e*. Voyez 38.

40.

a. Un animal qui pourrait être soit un chamois, soit un bouc sans barbe [4].

b. Un puits.

c. Un paysan; un renard fuit devant lui. La terre est blanche, bien qu'elle ne semble pas recouverte de neige. On voit des arbres et des touffes d'herbe.

d et *e*. Voyez 38.

41.

a. Un homme nu placé de face; il tient une faulx. — Retouché.

b. Un paysan abat des glands de chêne pour les pourceaux.

c. Une femme assise. A l'aide de ciseaux, elle coupe un rubanc blanc qui retombe sur ses genoux; le ruban s'allonge à mesure qu'il est coupé; il paraît l'être dans le sens de sa longueur; un bout du ruban retombe dans un vase, sorte de terrine placée à terre [5].

d. Lion de Saint-Marc. — Dégradé.

e. Double fenêtre.

42.

a. Un homme qui sonne du cor (corne). Il porte une lance et est suivi de deux lévriers.

b. Un moine ermite. Il porte une longue barbe blanche; sa tête est couverte d'un capuchon. On voit une église dans le lointain [6].

c. Un moine, tête couverte d'un capuchon; il est monté dans une chaire et prêche [7].

1. Voyez le n° 36 *c*.
2. Ceci n'est pas à sa place. Voyez le n° 29 *b*.
3. Voyez le n° 36 *e*.
4. Jupiter. « Et animalium scissarum ungularum omnium velut cervi. »
5. On voit une femme ayant la même occupation dans les tableaux des planètes de l'église degli Eremitani, à Padoue.
6. Jupiter « Et ejus sunt loci divini obsequii ».
7. « Anima libera in vero loquendo, diligens bonum, odiens malum ».

d et *e*. Voyez 41.

43.

a. Un centaure lancé au grand galop ; il porte un arbre.

b. Un évêque en mître. Il est en chape et assis. Il tient un livre dans une de ses mains, de l'autre il donne la bénédiction [1].

c. Un homme, un docteur. Il est assis dans une espèce de chaise couverte d'un riche dais ; devant lui est un pupitre sur lequel il écrit et qui est couvert de livres [2].

d. Une Vertu assise ; ses deux mains sont étendues. A un côté du trône, on voit un homme qui en tue un autre ; de l'autre côté, on remarque des vestiges d'hommes armés. — Fort retouché.

e. Double fenêtre.

44.

a. Un jeune homme assis sur une terre rocheuse ; il écrit dans un livre.

¶ *b*. Sagittaire. Il tire de l'arc et porte des flèches et un casque.

c. Un homme vêtu de blanc. Il se promène ; l'une de ses mains est posée sur sa poitrine ; de l'autre il relève son manteau [3].

d et *e*. Voyez 43.

45.

a. Un cheval allant au grand galop [4].

¶ *b*. Jupiter. Il porte une couronne giottesque et est assis sur un trône. Sa barbe est courte et blanche. La M D porte un sceptre, la M G un globe ou orbe. Le trône est d'or et les grands rayons ordinaires sont également d'or.

c. Un homme à cheval ; il trotte. Il y a de la neige sur la terre.

d. Un évêque sur un trône et vêtu de la chasuble et du pallium. De la M D il verse de l'eau contenue dans un vase d'or ; de la M G il tient une crosse.

e. Une porte.

46.

a. Une harpe [5].

b et *c*. Un apôtre ; il tient un livre et un long bâton.

1. « Deum colentes ».

2. « Sermonem justitiæ et æquitatis ».

3. Jupiter. « Annorum quidem hominis quod inter juventutem et senectutem tempus existit ».

4. Le Cheval. Constellation.

5. La Lyre. Con-tellation. ♏. 4. « Cithara una letitiam signans ». « Homo jucundus erit ».

d et *e*. Voyez 45.

47.

a. Un chameau; il est caparaçonné [1].

b. Un professeur assis à son pupitre; devant lui sont trois hommes assis qu'il instruit [2].

c. Deux hommes vêtus de longues robes; l'un, à gauche, élève le pan de son vêtement en mettant les deux mains dessous; celui de droite paraît avoir l'intention de mettre quelque chose dans le giron de son compagnon, au moins de mettre les mains sur les siennes [3].

d. Une femme assise derrière un pupitre; d'une main elle tient des balances. de l'autre un bâton ou verge. Elle a figuré probablement une vertu, jadis, mais elle a été repeinte depuis [4].

e. Double fenêtre.

48.

a. Une couronne [5].

b. Un homme assis sur une chaise; devant lui trois personnages qui écoutent sa lecture; ces derniers sont debout [6].

c. Deux hommes richement vêtus; ils se donnent la main [7].

d et *e*. Voyez 47.

49.

a. Un aigle et ses trois aiglons [8].

b. Un homme qui éventre un cochon suspendu par les pieds de derrière. Au second plan on voit une femme (repeinte) tenant un plat; à terre on remarque un seau plein d'eau.

c. Un homme qui porte un faisceau de fagots sur son épaule; devant lui est un feu de bois [9].

1. Saturne. « De animalibus (possidet) camelos ». P. S.

2. Saturne. « Hominis naturæ ipsius pars est... sapiens in conciliis ». Mais je crois plutôt que ce compartiment et 48 *b* appartiennent à Jupiter. « Quærit que homines edocere » et « vult quoque scire leges ».

3. On dit qu'on voit ici les portraits de Giotto et de Dante. La figure de droite serait Dante, si on en croit Pietro Brandole. Je crois qu'on doit donner ce compartiment et 48 *c* à Jupiter. « Ejus siquidem circa animam esse charitas. In existit justitia, pax, fides ». P. S.

4. Justice.

5. La Couronne. (Constellation).

6. Voyez 47 *b*.

7. Voyez 47 *c*.

8. L'Aigle. (Constellation).

9. Saturne. « Et ejus artificium est omne laboriosum plurimum et valoris modici, omnes que

d. Les armes de Padoue.

e. Une fenêtre.

50.

a. Un jeune homme assis à terre. Il tient un faucon sur le poing et est richement vêtu. (Costume de 1420 ou environ.)

b. Un homme agenouillé met un enfant emmaillotté par terre; derrière lui est un cheval avec un drap rouge sur le dos, et un chien [1].

c. Une figure ailée vêtue d'une longue robe qui couvre les pieds. La main étendue, elle semble prier.

d et *e*. Voyez 49.

51.

a. Un serpent [2].

b. Capricorne. Il a quatre pieds.

c. Un paysan qui marche vers la droite. Il porte un sac sur ses épaules et tient un balai de la main droite [3].

d. Une licorne.

e. Double fenêtre.

52.

a. Tout à fait gâté; mais je crois apercevoir un bras qui sort du coin droit; la main tient un oiseau [4].

b. Un homme assis sur le front d'un char traîné par deux bœufs [5].

c. Un homme qui agrandit une fosse dans laquelle il est placé. Il fait sa besogne à l'aide d'une houe [6].

d et *e*. Voyez 51.

53.

a. Un homme assis; il frappe un objet peu apparent sur une petite enclume à une seule pointe, qui est placée sur un grand bloc de bois [7].

operationes vilipensæ ut lapides incidere ». P. S. Peut-être est-ce tout simplement une occupation du mois?

1. Saturne. « Subtractor puerorum ». P. S.

2. ♑. 3. « Serpens magnus ». « Homo sapiens erit ». Peut-être voit-on ici la constellation du Dragon?

Saturne. « Et omne serpens dissipativum et fetidum intra terram existens ». P. S.

3. ♑. 13. « Homo humero deferens cutem hirci ». « Carnifex erit ».

4. ♑. 8. « Manus tenens avem ». « Auceps erit ».

5. Le Cocher? Constellation. Hors de sa ligne.

6. Saturne. « Fovearum fossores ». P. S.

7. C'est probablement un orfèvre. Parmi les métaux, l'or appartient au Soleil. Peut-être l'orfèvre appartiendrait-il plutôt à Mercure? « Conglutinatores artificiorum ». P. S.

b. Un homme creusant la terre avec une bêche [1].

c. Une montagne dans laquelle est creusée une caverne. Le buste d'un ermite apparaît à l'entrée de cette caverne [2].

d. Un quatre-feuilles. — Dégradé.

e. Double fenêtre.

54.

a. Une femme ayant un tablier autour des reins. M D étendue. — Repeint.

b. Saturne en roi couronné. Il est debout et ne porte pas de manteau, mais seulement une tunique qui descend à mi-jambes. Sa M G est placée sur sa bouche. Sa physionomie exprime la douleur. De la M D il porte un petit étendard chargé de la lettre S. Il a une espèce de tablier qui descend de son cou à ses genoux. Son corps est entouré d'une gloire. On voit encore les rayons d'or qu'on trouve derrière toutes les planètes [3].

c. Un moine assis sur un banc ou coffre. Il est en méditation [4].

d et *e*. Voyez 53.

55.

a. Un rocher [5].

b. Fenêtre circulaire.

• *c*. Saint Pierre; il tient les deux clefs d'argent.

d. Saint Jérôme assis sur un trône. Il tient une église dans une main et un livre dans l'autre. Il est vêtu en rouge. On voit son chapeau de cardinal suspendu à son côté, et le lion à ses pieds.

e. Double fenêtre.

56.

a. Une montagne [6].

• *b*. Un homme nu, assis sur une chaise devant un feu où l'on voit un vase plein d'eau en ébullition. Un jeune garçon est devant lui et tient un objet cir-

1. ♑. 22. « Homo fossorio fodens terram ». « Laborator erit ». Peut-être est-ce simplement une occupation?

2. Saturne. « De locis vero possidet concavitates ». « Solitarium fore ». P. S.

3. Saturne gouverne le Capricorne et le Verseau. Il n'est pas répété au Verseau, parce que celui-ci et le Capricorne sont à côté. S'il a jamais été répété au Verseau, je pense que sa place était en 63 *b*.

4. Saturne. « Et hominis ipsius pars erit meditatio ».

5. Peut-être ce compartiment et 56 *a* ont-ils représenté les métaux propres à Saturne? On a restauré ces tableaux et on a oublié de mettre les masses de métaux au pied des rochers.

Saturne. « Ipse quoque metallorum terræ tenet plumbum nigrum, ferrum rubiginosum, lapidem trahentem, etc. » P. S.

6. Voyez 55 *a*.

culaire, peut-être un gâteau. Une femme qui est près d'une porte tient des fagots de bois sur ses bras. Derrière l'homme, on voit un lit. Un chat et un chien complètent le tableau [1].

c. Une nonne assise sur un banc ou coffre; elle est en méditation [2].

d et *e*. Voyez 55.

57.

a. Un homme richement vêtu regarde le spectateur. Il porte un arbre à chaque main [3].

b. Un homme assis sur un banc. Il prépare du parchemin; près de lui, on voit plusieurs feuilles préparées [4].

c. Un homme qui prépare une feuille ou peau de parchemin étendue sur un cerceau. Derrière lui, on voit un autre cerceau [5].

d. Un évêque en chape verte, assis sur un trône. De chaque côté sont des pupitres avec des livres. La M G tient un livre, la M D une crosse.

e. Fenêtre double.

58.

a. Un oiseau; une autruche, peut-être [6]?

b. Un cordonnier [7].

c. Un maçon. On voit un chapiteau posé à terre. A côté sont des outils [8].

d et *e*. Pilastre

59.

a. Une rivière [9].

¶ *b.* Une figure d'ange très-belle. Cet ange est debout; de la M D il tient une crosse, et, de la M G, une église [10].

c. Un rémouleur; il aiguise un couteau sur la pierre de la meule qui est

1. Occupation du mois.

2. ♑. 29. « Mulier pulchra in scabello sedens ». « Homo letabundus erit ». Voyez plutôt 54 *c*.

3. Je pense que ce personnage a été originairement la constellation Andromède. Si on compare cette figure avec l'Andromède de l'« Hyginus » de 1482, on verra que les lignes générales s'accordent. L'Andromède porte sa robe coupée au-dessous de la ceinture; ses mains sont liées au poteau.

4. Saturne. « Corii præparatores ». P. S.

5. Voyez au-dessus, *b*.

6. Le Cygne. Constellation (?). — Saturne. « Strutio ». P. S.

7. Saturne. « Corii præparatores ». P. S.

8. Saturne. « Lapides incidere ». P. S.

9. ♒ 26. « Fons fluens ex monte magno ». « Homo instabilis erit ». Peut-être Eridan? Constellation.

10. Un des rares originaux.

tournée par un jeune garçon. On voit à terre un seau d'eau et une enclume [1].

d. Un quatre-feuilles contenant un dragon à deux pieds. — Moderne.

e. Double fenêtre.

60.

a. Un homme en longue tunique et manteau, assis, les jambes croisées sur la terre; de chaque main, il tient les montants d'une potence [2].

b. Un prêtre? manteau gris, tunique blanche, assis dans une chaire de docteur surmontée d'un dais; il appuie sa tête sur une main, et, avec l'autre, il saisit le bras de la chaire [3].

c. Une profession. Un homme travaille à une tablette inclinée, en bois. De la partie où sont posées ses mains descendent deux cordons blancs garnis de plomb aux extrémités. A côté, on voit un tabouret et un seau d'eau [4].

d. Saint Sébastien, et dans un double compartiment qui va jusqu'au n° 61 *d* sont saint Christophe et saint Georges. Le dernier en armure couverte d'une jupe.

e. Double fenêtre.

61.

a. Un lévrier blanc qui aboie [5].

b. Le Verseau. Très-giottesque. Sa tunique est retroussée. Il verse l'eau contenue dans une énorme aiguière.

c. Un charpentier. Il taille une pièce de bois sur la terre avec une hache. On voit sur une table, derrière lui, une petite tasse remplie d'un liquide rouge [6].

d et *e*. Voyez 60.

62.

a. Un coq blanc [7].

b. Un homme, vêtu d'une tunique courte, s'appuie sur un bâton; il a l'air triste. Sa joue est posée sur sa M G [8].

1. Saturne. « Et ejus artificium est omne laboriosum plurimum ».

2. Je pense que cette figure a été originairement la constellation Cassiopée. Dans l' « Hyginus » de 1482, on la voit assise et les mains liées aux soutiens de la potence.

3. Saturne. « Et ipse denotat planctum, dolorem, contristationem? » — « Ejus quidem pars est anima hominis, cogitationis vis ». P. S.

4. Saturne. « Et corii præparatores ».

5. Ce lévrier aurait dû être noir. — Saturne. « Canes nigri ». P. S.

6. Saturne. « Omnes que operationes vilipensæ ». P. S.

7. ♏. 8. « Gallus magnus stans ». « Scriptor erit ». — Jupiter. « Avis quælibet grano fruens hominibus utilis ». P. S.

8. ♒ 24. « Vir plorans manu se tergens ». « Homo tristis semper erit ».

c. Un homme, agenouillé sur la terre, cherche quelque chose; à côté de lui est un sac [1].

d. Double compartiment contenant deux saints. L'un, vieux, vêtu de noir, porte un livre et s'appuie sur un bâton : saint Antoine? — l'autre, jeune, ne porte pas de marques distinctives.

e. Sainte Véronique portant le saint voile.

63.

a. Un léopard ou un tigre.

b. Un homme qui taille des arbres dégarnis de feuilles. On voit encore une échelle [2].

c. Un ermite dans une caverne. Il lit un livre. Ses mains sont jointes [3].

d. Le Crucifiement.

e. Rien. Très-probablement, c'était l'emplacement de l'autel.

64 et 65.

a, *b* et *c*. Un grand compartiment occupé par le couronnement de la Vierge. La scène se passe dans un riche édifice orné de pinacles, arches, etc. Notre-Seigneur place la couronne sur la tête de la Vierge. Dieu le Père est debout; il met une main sur l'épaule de Notre-Seigneur et l'autre sur celle de sa Mère. On ne voit pas le Saint-Esprit. Aux angles supérieurs du compartiment, on voit à droite la figure en buste d'Isaïe et, à gauche, celle de Jérémie. Chaque prophète tient un phylactère sur lequel son nom est écrit.

d et *e*. Au-dessous de ce compartiment est une porte.

66.

a. Un homme qui regarde le ciel à travers un instrument [4].

b. Un vieillard nu, sauf un linge autour des reins. Dans une main, il tient une houe sur laquelle il s'appuie, et, dans l'autre, il tient un miroir [5].

c. Un homme d'âge moyen est assis sur un banc à dossier; ses yeux sont fermés, ses bras et ses jambes croisés [6].

d et *e*. Rien, sauf une tablette qui rappelle l'incendie de 1420.

1. Saturne. « Reposita quærere ». P. S.

2. Je pense que ceci est la place de Saturne, si Saturne a jamais été répété. Ce compartiment paraît presque une repétition de 67 *b*.

3. Voyez 53 *c*.

4. Jupiter. « Et lapis... cristallus et omnis lapis albus ». P. S.

5. Il est assez probable que nous avons ici une copie de la seconde figure de Saturne qui a été autrefois au n° 63 *b*.

6. Jupiter. « Vult quoque scire somniorum interpretationes ». P. S.

67.

a. Deux hommes qui luttent; l'un a soulevé l'autre de terre. Le costume est du temps de Louis XI [1].

b. Un homme, qui porte un chapeau blanc à deux plumes, taille des arbres entrelacés transversalement d'autres arbres; peut-être est-ce une vigne, peut-être est-ce une haie.

c. Un homme qui marche. Il lit un livre. Ses vêtements sont doublés de blanc, et ses manchettes sont de même couleur [2].

d. Les armes d'un podestat du dernier siècle.

e. Fenêtre.

68.

a. Un chameau ailé [3].

b. Un prêtre, un cardinal peut-être, tête nue, vêtu d'une robe rouge avec un collet, met une mître sur la tête d'un personnage agenouillé et vêtu de blanc [4].

c. Deux figures; l'une vêtue en blanc, avec une robe de dessous rouge, est debout à côté de l'autre, qui est également en blanc avec un chaperon; elles sont côte à côte et élèvent les mains; peut-être l'une parle-t-elle à l'autre [5] ?

d et *e*. Voyez 67.

69.

a. Un homme en tunique grise doublée de fourrure active du feu avec un bâton. Le feu est placé sur une espèce de fourneau recouvert. Cet homme porte un bonnet rouge très-long, qui descend jusqu'à la ceinture, et qui est doublé de fourrure [6].

b. Un évêque assis. Il est vêtu « in pontificalibus » et donne une clef à une figure agenouillée devant lui et sur la tête de laquelle il pose sa main gauche. Derrière, on voit un acolyte [7].

c. Un personnage donne un vêtement à un pauvre [8].

d. Double compartiment dans lequel se trouvent deux vertus de style giot-

1. Hors de place. ♊. 10. « Vir alium elevans virum a terra ». « Homo amicabiliter se componens cum aliis.

2. Jupiter. « Et ejus partium est anima vegetativa ». P. S.

3. ♎ 16. Comme 32 *a*. Peut-être la constellation le Cheval, Pégase.

4. Jupiter. « Deum colentes ». P. S.

5. Jupiter. « Anima libera in vero loquendo ».

6. Jupiter. « Et ejus pars metallorum est stagnum ». P. S. ?

7. Voyez 68 *b*.

8. Hors de place. ♍. 16. « Mulier pauperi dans eleemosinam ». « Homo misericors erit ». Peut-être une occupation ?

tesque, avec des nimbes polygonaux. Celle de droite est la Prudence. A la M G elle tient un miroir; à la M D un compas. Cette Prudence a deux visages, l'un d'une femme, l'autre d'un vieillard. La vertu de gauche est la Justice; elle porte une épée et des balances [1].

e. Moderne. Imitation de marbre.

70.

a. Un cheval ailé; son arrière-train finit en queue de serpent.

¶ *b*. Les Poissons.

c. Une jeune fille, richement vêtue, soutient un vieillard qui, de l'autre côté, s'appuie sur un bâton. Le sang sort de la bouche du vieillard [2].

d et *e*. Voyez 69.

71.

a. Deux serpents entrelacés, à tête de dragon. Derrière chacune de ces têtes est un poisson [3].

b. Un moulin au milieu d'une rivière. On y accède par un pont de bois. On voit encore une roue et une échelle [4].

c. Deux femmes effrayées à la vue d'un lion; une partie de celui-ci est seule visible.

d. Lion de S. Marc. — Dégradé.

e. Rien.

72.

a. Un bouc à longues cornes tournées en spirale comme celles d'un bélier [5].

¶ *b*. Jupiter. Il est assis sur deux aigles noirs à bec et griffes d'or. De sa tête, coiffée d'une couronne giottesque, partent sept rayons. Il porte dans sa M D un sceptre d'or et, dans sa M G, un globe d'or. Son manteau est rouge, ainsi que ses chaussures; sa tunique est blanche.

c. Une figure, un genou en terre; ses mains sont levées dans l'attitude de la prière. Elle regarde trois étoiles placées dans un angle supérieur du tableau. Derrière elle, on voit un siége [6].

d. Un double compartiment comme au nº 69. Deux vertus : l'une, à droite, est la Force portant une cuirasse; elle tient de la M D une massue et, de la

1. Le siége du Podestat était au-dessous de ces figures.

2. Jupiter. « Ejusdem quoque de corpore hominis est... totus sanguis. » P. S

3. Γ. 23. « Serpentes tres contra alios tres pugnantes. » « Homo plures habebit nimicos ».

4. Jupiter. « Loca natatorum ». P. S.

5. Jupiter. « Et animalium scissarum ungularum omnia. »

6. Jupiter. « Deum colentes? » P. S.

M G. une petite colonne; son manteau est fait d'une peau de lion. L'autre, à gauche, est la Tempérance; elle tient une aiguière de la M D et verse de l'eau dans un vase à col très-allongé qu'elle soutient de la M G [1].

e. Moderne.

73.

a. Un vieillard debout dans un bateau semblable à une gondole; il rame [2].

b. Un messager remet une lettre à un roi assis sur son trône. Le roi est coiffé d'un petit turban blanc surmonté d'une couronne à pointes [3].

c. Une figure assise, habillée d'une tunique de fourrure et d'une robe doublée de fourrure, donne une lettre à un messager.

d. La Foi assise, tient une croix double dans une main, un calice et une patène dans l'autre.

William BURGES.

1. Au-dessous, il y avait le siége du juge pour les causes de la cité.

2. Jupiter. « Loca natatorum »? P. S.

3. Hors de sa place. ♃. 11. « Rex coronatus litteras suscepit a nuncio ». « Nuncius principis erit ».

CROIX DE L'EMPEREUR JUSTIN[1]

VI[e] SIÈCLE

La croix impériale dont est justement fière la basilique Vaticane appartient à la classe des croix pattées et gemmées.

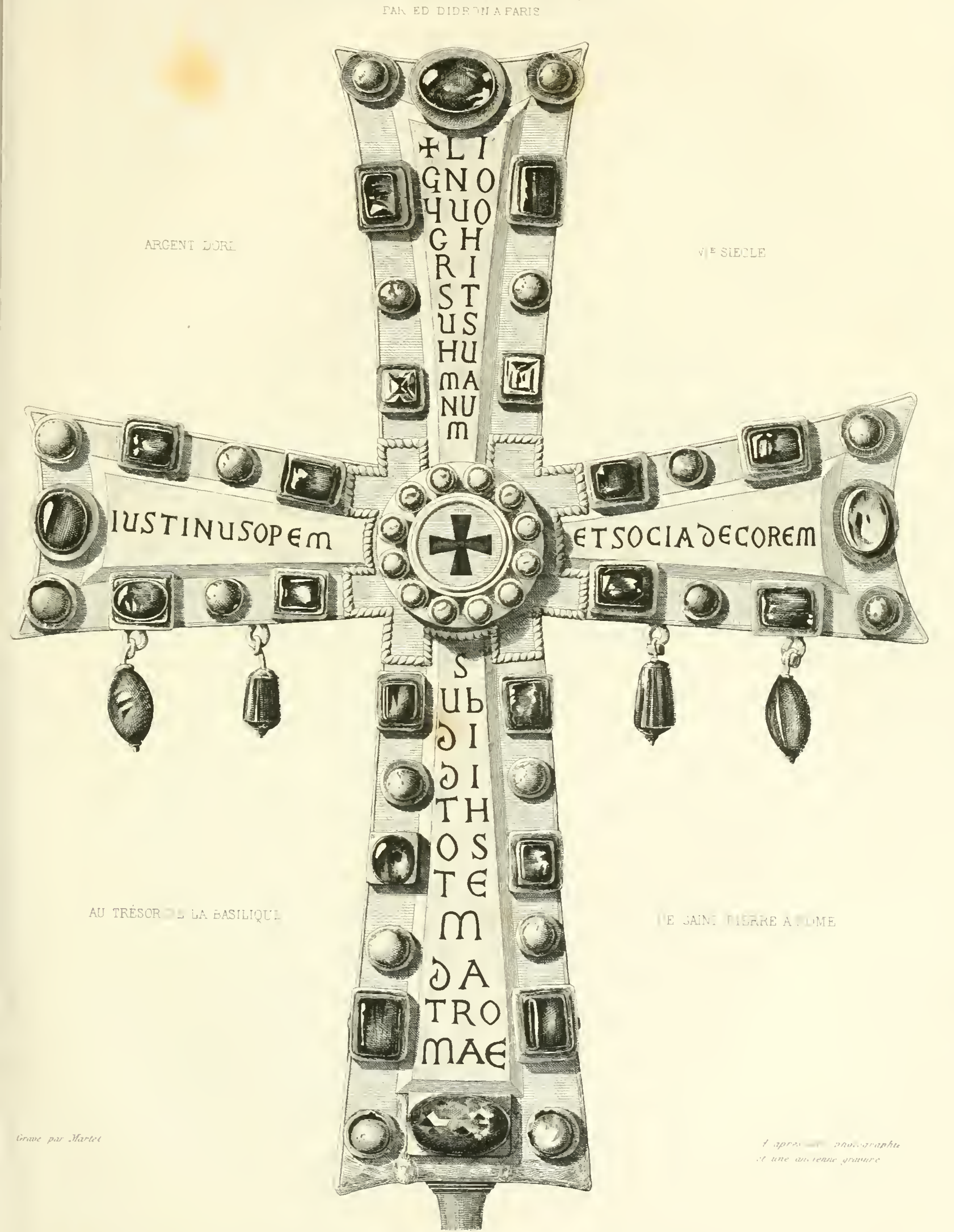
Pattée, elle a ses branches presque égales, sensiblement élargies vers les extrémités ; gemmée, elle est, sur une de ses faces, couverte de pierres précieuses, telles que topazes, grenats, émeraudes et agates, en sorte qu'à ces deux caractères précis on reconnaît le type de la croix Constantinienne, qui dominait autrefois le fronton de Saint-Pierre et qu'on voit actuellement dans la crypte de la basilique, ainsi que le type des croix qu'offrait plus tard, au IX[e] siècle, le pape saint Léon IX aux églises de Saint-Clément et des Quatre-Couronnés : « Fecit... in ecclesia B. Clementis, mart. atque pont... crucem de auro cum gemmis fixis... et quæ pendent item vitreas numero quatuor ». — « Fecit in ecclesia Sanctorum Quatuor Coronatorum... crucem auream, habentem gemmas quatuordecim, ex quibus quinque in eadem cruce fixas et alias quæ ibidem pendent novem. » (*Ex Anastas. Biblioth.*)

La croix Vaticane se compose de deux feuilles d'argent doré, appliquées sur

1. Nous avons publié l'une des deux faces de cette croix (voir les « Annales archéologiques », p. 23, du t. XXVI), à l'occasion du beau travail de M. de Saint-Laurent sur l'iconographie de la croix et du crucifix. Aujourd'hui, grâce à la notice spéciale que M. le chanoine Barbier de Montault veut bien consacrer à ce curieux objet d'orfèvrerie, nous pouvons offrir à nos lecteurs l'autre face, qualifiée de revers par M. de Saint-Laurent et de face principale par M. de Montault.

De cette manière, les « Annales » auront donné une monographie complète de la croix de l'empereur Justin, si importante au triple point de vue de son origine, de son iconographie et de son exécution.

(*Note de M. Ed. Didron.*)



CROIX DE L'EMPEREUR JUSTIN II

une âme en bois et clouées sur les côtés. Elle est terminée à la partie inférieure par une pointe de métal qui permet de la fixer sur une hampe pour la porter en procession ou. dans un socle. pour l'exposer à la vénération publique.

Cette croix a deux faces dissemblables. l'une riche formant reliquaire et nommant les donateurs. l'autre plus simple et présentant un double caractère symbolique et historique.

La face antérieure, celle qui sert pour l'exposition solennelle. a été décorée par l'artiste avec un grand luxe de pierres précieuses et de perles, disposées en orle autour de la croix. Ces pierres. au nombre de vingt-deux, sont serties dans des bâtes rectangulaires ; celles des extrémités affectent seules la forme ovale. Le lapidaire les a taillées en cabochons et en tablettes ; une seule. celle d'en bas. a une multitude de facettes, qui m'autorisent à supposer une addition moderne. Les dix-huit perles sont traversées par un fil d'or.

Ce luxe extraordinaire. augmenté et complété par les quatre pendeloques attachées au-dessous des deux bras. est motivé par la présence d'un morceau de la vraie Croix, placé dans un médaillon d'or. au centre même du reliquaire. Ce médaillon, rond et perlé, a été renouvelé à une époque récente et malheureusement dans un style différent de l'ancien. dont on peut voir un dessin assez exact dans l'intéressant ouvrage publié à Rome, en 1779, et qui a pour titre : « De Cruce Vaticana, ex dono Justini Augusti, in Parasceve majoris hebdomadæ publicæ venerationi exhiberi solita, commentarius » ; in-4° de 144 pages.

C'est une tradition. depuis longtemps populaire à Rome, que le reliquaire rappelle par sa forme extérieure la relique qu'il est destiné à contenir. Ainsi faisait, au vi[e] siècle, le pape Symmaque lorsque, au témoignage du bibliothécaire Anastase, il enrichissait la basilique du Prince des Apôtres d'un morceau de la vraie Croix, enchâssé dans une croix d'or et gemmée : « Item ad fontem in basilica S. Petri Apostoli,... crucem ex auro et gemmis, ubi inclusit lignum Dominicum. »

Pour juger de l'authenticité d'un objet, il est souvent nécessaire de le comparer aux monuments contemporains, ou, à leur défaut. de recourir aux textes qui parlent d'objets analogues. C'est ainsi que, voulant justifier la dédicace de la croix du Vatican, je ne puis fournir un meilleur argument que celui d'une croix semblable sur laquelle l'empereur Constantin ne fit pas difficulté de mettre son nom. Le texte suivant est encore emprunté au bibliothécaire Anastase, que les savants gagnent toujours à consulter : « Super corpus B. Petri, quod ære conclusit, fecit crucem ex auro purissimo... ubi scriptum est : CONSTANTINVS AVG. ET HELENA AVG. HANC DOMVM RE-

GALEM SIMILI FVLGORE CORVSCANS AVLA CIRCVMDAT, scriptum ex litteris puris nigellis in cruce ipsa. »

Constantin et Hélène avaient inscrit leurs noms, en lettres niellées, sur la croix d'or déposée par eux dans la confession de saint Pierre ; Justin et son épouse, à qui leur dévotion suggéra la même offrande, gravèrent aussi leurs noms sur la croix dont ils firent cadeau à la basilique Vaticane et sanctionnèrent par cet acte, à l'usage de la postérité, leur pieuse munificence.

Telle est la dédicace de la croix impériale, poétiquement restreinte dans un distique latin et précédée du signe de la croix, comme on commençait alors à le pratiquer en épigraphie :

✠ LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM SUBDIDIT HOSTEM
DAT ROMAE IUSTINUS OPEM ET SOCIA DECOREM.

De l'étude attentive de ces deux vers, dont les finales riment ensemble, ressortent pour moi deux faits incontestables : d'abord que la vraie Croix fut envoyée à Rome par Justin pour lui servir comme de palladium, puis que l'épouse de l'empereur tint à faire de l'écrin de cette croix l'ornement de la ville éternelle. Ce qui signifie que chacun des donateurs eut sa part dans l'offrande : l'empereur fit don du bois sacré, l'impératrice l'enchâssa dans l'or et les gemmes; l'un donna la relique, l'autre ajouta généreusement le reliquaire. Qui sait même si ces pierres précieuses, semées à profusion sur la croix impériale, n'ont pas formé la parure de la vertueuse princesse, qui ne pensa pas pouvoir faire un plus digne usage de sa couronne et de ses joyaux qu'en les offrant, en hommage spontané, à la croix du Sauveur ? De semblables exemples ne sont pas insolites dans la vie des princesses chrétiennes.

Le nom de Justin-le-Jeune — avec Étienne Borgia, j'exclus Justin-le-Vieux, qui régna de 518 à 527 — assigne une date certaine à la croix du Vatican, car cet empereur a pour dates extrêmes de son règne les années 565 et 578. Cette croix est donc une œuvre d'orfévrerie et de joaillerie de la seconde moitié du VI[e] siècle.

Le revers, moins brillant, mais plus intéressant au point de vue de l'art, va nous mettre à même de mieux juger le style un peu dur et naïf de cette époque.

Cinq médaillons, travaillés au repoussé, ainsi que les rinceaux qui les unissent, sont consacrés, sur la face postérieure, au Christ et aux donateurs. Au centre, à l'endroit qui correspond directement au bois de la croix, l'A-

gneau nimbé, parce qu'il représente Dieu, tient triomphalement la croix sur laquelle il a versé son sang pour racheter le monde. La même idée, opposant le symbole à la réalité, se trouve dans l'épître où saint Paulin écrit à Sévère son ami :

« Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in Agno,
Agnus ut innocua injusto datus hostia leto. »

Au bas, le Christ, nimbé du nimbe crucifère, tient d'une main sa croix, et de l'autre le livre roulé qui renferme sa doctrine sainte et sublime ; type de Jésus, sur terre, enseignant et donnant le premier l'exemple.

Au sommet, le Christ règne au ciel, où il porte le livre de vie et bénit d'une manière particulière, qui n'est ni grecque ni latine, puisque le petit doigt est seul replié sur la paume de la main. Son nimbe crucifère ne laisse aucun doute sur son identité.

Enfin, à chaque extrémité du croisillon, l'empereur Justin et l'impératrice Sophie, couronnés et richement habillés, implorent, les mains étendues, la miséricorde de celui qui mourut sur l'arbre de la croix pour le salut de tous

Cette attitude, qui a valu, en archéologie, aux personnages qui l'adoptent la dénomination d'« Orants », est curieuse à constater, car il ne s'agit plus seulement ici des premiers siècles chrétiens, de l'ère des catacombes, mais du VIe siècle, alors que les idées ont reçu des faits nouveaux une modification et une altération profondes. Il est fort intéressant de rencontrer dans un poëte contemporain la mention d'un usage primitif, auquel Justin, en montant sur le trône, se fit un devoir de ne pas déroger.

« Ipse coronatus solium conscendit avitum
Erectaque manu, cuncto præsente Senatu,
Orans, hæc ait ore pio : Super omnia regnans
Regna Deus, regnum nobis concessit avitum
Et patrium diadema dedit..... »

Les noms des donateurs appelaient leurs portraits. Ainsi l'exigeait la coutume du VIe siècle, qui nous montre l'archevêque de Ravenne ordonnant que son effigie sera représentée sur une croix, les mains étendues en « orant ». « Fecit beatissimus Agnellus crucem magnam,... in qua sua effigies manibus expansis orat. »

Une bande zigzaguée contourne le médaillon central et les bords de la croix, tandis que le milieu est rempli par une végétation toute de fantaisie, mais qui pourrait peut-être trouver son sens caché et symbolique dans ces

deux vers rimés qui, sur la mosaïque absidale de Saint-Clément, élucident et interprètent les rinceaux d'une croix presque identique :

ECCLESIAM CHRISTI VITI SIMILABIMVS ISTI
QVAM LEX ARENTEM SET CRVX FACIT ESSE VIRENTEM.

Il n'y a, en effet, que la croix qui peut faire verdir, par l'effusion de la grâce, l'arbre desséché par le péché et c'est se servir des propres paroles du Sauveur que comparer l'Église à une vigne féconde qui porte des fruits abondants.

Chaque année, le lundi de Pâques, la croix impériale est montrée solennellement au peuple par un chanoine de la basilique. Or cette ostension qui accompagne celle de toutes les autres reliques du trésor a motivé le numéro collé au bas du revers. Et, pendant que les fidèles attentifs et recueillis reçoivent la bénédiction du bois sacré, un chantre psalmodie, sur un ton élevé et saisissant, une phrase italienne, qui indique à la fois et le nom de la relique et celui du donateur : « Bois de la vraie croix donné, ainsi que le reliquaire, à la basilique Vaticane par l'empereur Justin. »

X. BARBIER DE MONTAULT.

———

LA SOCIÉTÉ D'ARUNDEL[1]

« A MONSIEUR DIDRON, DIRECTEUR DES « ANNALES ARCHÉOLOGIQUES ».

« Monsieur,

« Puisque les « Annales » sont consacrées à l'actualité critique, aussi bien qu'à l'exposition des questions d'archéologie, je vous demande la permission d'y insérer quelques observations sur la Société d'Arundel et, principalement, sur ses dernières publications. Si mes éloges sont suivis de bien légères restrictions, et si, par hasard, on me lit de l'autre côté du détroit, nos voisins n'y verront, j'en suis certain, que le vif intérêt que je porte à cette Société et

1. M. de Surigny, il est à peine besoin de le dire, exprime, dans la lettre qu'il nous fait l'honneur de nous adresser avec prière d'insertion, des idées qui lui sont personnelles et dont nous lui laissons l'entière responsabilité. Toutefois, il faut le reconnaître, les observations du savant archéologue sont très-justes, en général nous nous associons volontiers à cette idée que la chromolithographie ne parvient pas toujours à rendre exactement l'effet des originaux ; mais nous pensons que, dans certains cas assez nombreux, la Société d'Arundel a publié, par ce procédé, des copies qui ne laissent rien à désirer : prenons pour exemple la « Vision de saint Bernard », d'après l'œuvre de Filippino Lippi à la Badia de Florence, qui nous semble un chef-d'œuvre du genre. Au reste, la chromolithographie n'a pas dit son dernier mot ; l'application en est assez nouvelle encore pour qu'il lui reste de grands progrès à faire. Nous tenons surtout à constater que les planches en couleurs de la Société d'Arundel sont les plus belles qui aient été exécutées jusqu'ici : c'est là une perfection purement relative, il est vrai, mais qui ne peut tarder à devenir absolue, grâce aux efforts persévérants et au désintéressement des directeurs de l'association.

Il est bon que nos lecteurs soient prévenus que M. de Surigny est non-seulement un archéologue très-érudit, mais aussi un artiste de mérite préférant volontiers, au grand détriment des « Annales », le pinceau à la plume. Cela explique certaines petites sévérités de critique qu'on n'est pas habitué à rencontrer chez de simples amateurs.

Nous ne pouvons laisser passer cette occasion de rappeler que l'agence française de la Société d'Arundel est toujours établie dans nos bureaux, rue Saint-Dominique, n° 23.

(*Note de M. Ed. Didron*).

à son avancement. J'aime la libre Angleterre et j'envie pour mon pays l'esprit pratique d'association qui, là, peut sans entraves s'appliquer à tout.

« De cet esprit d'association est née la Société fondée, en 1848, par des artistes et des amateurs, à l'intention de propager la connaissance des chefs-d'œuvre de l'art ancien. L'idée était excellente et le succès ne se fit pas attendre.

« Cette Société a donc pour but de populariser, surtout en Angleterre, mais aussi dans le reste de l'Europe, les grandes œuvres peintes et sculptées du Moyen-Age et de la Renaissance, ainsi que de créer, par la vue et l'assimilation de ces œuvres, un esprit public qui entraîne avec lui le sens et l'amour du grand art, qui élève le niveau des connaissances sérieuses, et, partant, crée et développe des artistes qui seront l'honneur de leur pays.

« Il n'y a point en effet d'artiste sans un milieu qui le fasse éclore et le fasse vivre de sa vie intellectuelle. On dit l'Anglais moins naturellement artiste que l'Italien. C'est possible, mais il importe peu : l'Anglais est éminemment intelligent, et s'il arrive au but un peu plus lentement, par le travail, le résultat n'en sera pas moins bon. Voyez où en est actuellement l'Italie, avec des dons naturels remarquables et point de travail. La production n'y sort pas de la médiocrité, à de très-rares exceptions près.

« Des efforts couronnés de succès ont donc eu lieu en Angleterre. Le gouvernement, s'associant à l'impulsion des particuliers, loin de l'absorber, a créé pour l'application de l'art à l'industrie, sans regarder à la dépense, le musée de South-Kensington. Ce musée si récent est déjà plein de belles choses de toute espèce. Les ouvriers, comme les artistes, y trouvent toutes les facilités désirables pour leurs études. La plus grande libéralité préside à la communication de toutes ces richesses. Le goût général s'en est ressenti, il s'est épuré, et l'on s'en est bien aperçu à notre dernière exposition. Les produits anglais y étaient généralement remarquables.

« La Société d'Arundel n'a certainement pas été étrangère à ce mouvement. Elle avait pris les devants.

« Fondée en 1848 et limitée dans le principe à 1,500 membres, elle réunit dans son sein la plupart de ceux qui s'intéressent au progrès de l'art. Le prince et le lord y coudoient le commerçant et l'artiste. Les étrangers, comme amis, y sont reçus, et même on y voit un empereur, celui de Russie.

« La souscription (une guinée par an) est d'un prix minime : c'est qu'aucun gain n'y est cherché. Du moins, tous les bénéfices réalisés sont appliqués, exclusivement, aux publications, de manière à en augmenter incessamment l'importance et à les améliorer de plus en plus. Chaque année, jusqu'en 1866

inclusivement, la Société a publié pour ses souscripteurs trois, quatre et quelquefois cinq planches, plus ou moins importantes, dont une au moins capitale en chromolithographie. Ces planches, coloriées ou gravées, sont accompagnées de notices imprimées avec luxe et de bois gravés ; ces notices sont rédigées par MM. Layard, Weale, Ruskin, etc. Un même nombre, à peu près, de planches supplémentaires ont été éditées pour tout le monde et données avec réduction de prix à ses membres. Les efforts de la Société ne se sont pas bornés là. Elle a fait exécuter à grands frais des photographies et des moulages, soit en Angleterre, soit à l'étranger, et a patronné toutes les bonnes publications dans le Royaume-Uni. J'ajouterai qu'à les prendre en masse il y a un progrès considérable entre les premières et les dernières planches données au public.

« Voilà, certes, un magnifique résultat. Aussi bien, le nombre des membres s'est-il accru avec rapidité. Limité dès le principe à 1500, il atteignit bien vite ce chiffre. La Société avait alors ouvert des listes où les postulants étaient inscrits par ordre de date et devenaient souscripteurs lorsque des vacances se produisaient. Mais les vacances étaient rares et la liste des Associés (c'est ainsi qu'on les appelait) s'allongeait et dépassait de plusieurs centaines, le nombre des membres, de telle sorte que les derniers venus pouvaient perdre tout espoir de devenir souscripteurs. C'est alors que la Société se résolut, en 1867, à fonder, pour ces membres associés, une nouvelle série de publications annuelles au même prix, en invitant les premiers sociétaires à souscrire également à cette nouvelle série et en respectant leurs droits acquis pour la première. Elle doubla ainsi ses publications. En France, nous aurions fait ce qu'on appelle une fusion. Cette seconde série a eu un tel succès que, cette année, la Société n'a plus que 200 membres à recevoir pour être obligée de fermer sa liste des seconds souscripteurs, dont elle a aussi limité le nombre à 1,500.

« Avant 1867, il n'y avait guère qu'une planche capitale par chaque livraison, les autres se composaient de détails ou de gravures. Actuellement, il y a par livraison au moins deux chromolithographies importantes, aussi bien dans la série des premiers souscripteurs que dans celle des seconds.

« La Société d'Arundel poursuit donc la première série de ses publications qui en est à sa vingt et unième année, et, depuis 1867, elle a fondé une deuxième série de publications indépendante de la première, et d'une importance actuellement presque semblable pour le nombre de ses adhérents, comme pour le mérite des planches publiées.

« La perfection est-elle atteinte ? Pas encore ; mais la Société d'Arundel n'a

pas dit son dernier mot. La perfection du reste n'est pas dans le lot de l'humanité, et nous pouvons toujours dire : « quo non ascendam. » Je n'ai l'honneur de connaître aucun des directeurs de la Société, et pourtant je me hasarderai à leur soumettre quelques réflexions; ils y reconnaîtront certainement la voix d'un ami. Je dirai donc librement que je crois voir, à côté d'efforts constants du côté de l'art sérieux, une certaine tendance au luxe et à la satisfaction des yeux; tendance sensible dans les grandes et belles planches qui nous arrivent ces deux dernières années. Il y a là quelque danger, car le luxe est souvent l'ennemi du beau. Je conviens volontiers que l'effet de ces planches est complétement satisfaisant, s'il s'agit de les placer sur les tables princières de l'aristocratie anglaise. Elles sont magnifiques et doivent contenter tout le monde. On ne peut pas demander à un lord qui sort d'une discussion sur l'Église d'Irlande, d'être bien sévère sur l'exactitude du dessin, d'être pointilleux sur la tranquillité de l'effet, sur la sobriété des couleurs, sur toutes ces questions de délicatesse raffinée qui sont la vie de l'art. Aussi ne demandé-je pas à la Société d'Arundel de nous donner des dessins d'une savante rugosité comme ceux de Marc-Antoine.

« La lithochromie que l'on a employée est en somme une heureuse invention, sur laquelle je fais mes réserves, il est vrai, mais dont je concède l'usage. Ceci me rappelle une amicale conversation que j'avais, peu de temps avant sa mort, avec l'éminent fondateur des « Annales archéologiques. » Il me témoignait son regret d'être pauvre et de ne pouvoir donner à ses abonnés quelques chromolithographies qui, pour être bonnes, sont, comme on sait, d'un prix très-élevé. « Je voudrais de tout mon cœur », lui répondis-je, « vous voir cent mille livres de rente ; mais, dans la question présente, vos « Annales » n'y gagneraient pas. Vous auriez de la peine à les retenir sur la pente glissante de l'imagerie : laissez-leur le caractère sérieux que vous avez si bien su leur donner. »

« Avec les directeurs d'Arundel je n'irai pas si loin. Leur publication s'adresse à un public étendu et varié. Je reconnais que la couleur est un auxiliaire excellent pour donner, à ceux qui ne les ont pas vues, une idée de ces fresques immortelles, aussi bien que pour en rappeler la mémoire à leurs heureux visiteurs. Cette coloration, il faudrait néanmoins savoir s'en contenter dans ces termes et ne pas tenter l'impossible.

« La chromolithographie, par sa nature, ne peut être une reproduction; elle ne saurait être qu'une interprétation, une traduction. Il en est d'elle comme de la gravure. L'idée fausse qui a égaré tant de gens de talent, que la gravure pouvait rendre la coloration d'un tableau, est maintenant abandon-

née, et très-justement. J'ose dire qu'il en arrivera autant à la chromolithographie. Comme reproduction identique de la peinture, on y renoncera, et cela, parce qu'une coloration sans épaisseur ne saurait reproduire identiquement une peinture qui est exécutée dans la pâte. La chromolithographie, en effet, s'exécute au moyen de plusieurs pierres qui superposent les teintes et les nuancent aussi bien que possible, mais sans jamais présenter à l'œil autre chose qu'une surface mince. Elle n'a même pas les ressources de l'aquarelle qui mélange les couleurs; elle ne fait que les superposer. Or, jamais une superposition ne pourra lutter avec un mélange, comme celui de la peinture à l'huile surtout, où les couleurs forment une pâte dans laquelle toutes les molécules jouent leur rôle lumineux, même celles qui semblent le plus cachées dans les profondeurs de la couche. Ceux qui se sont occupés d'optique me comprendront facilement. La fresque, quoiqu'un peu plus mince, a des jeux de lumière semblables et provenant de ses dessous. J'en citerai un exemple que tout le monde peut vérifier dans les beaux empâtements de chaux colorée qu'Andrea del Sarto a si magistralement employés. Il faut donc que la lithochromie renonce à lutter sur ce terrain, je ne vois pour elle d'avenir sérieux que dans la voie de l'interprétation, de la traduction. Elle le fera par l'emploi de teintes légères sobrement colorées, qui serviront, si je puis m'exprimer ainsi, de « mémorial » pour les teintes du tableau, et laisseront toute leur valeur aux autres qualités du dessin qui sont : la fidélité de la ligne, l'exactitude du modelé sans escamotage comme sans exagération, et, par-dessus tout, le caractère vrai et distinctif de chaque peintre. Là est le point essentiel. Je n'ai pas besoin de dire que, dans la reproduction des manuscrits, la chromolithographie rendra des services essentiels.

« Il est facile d'appliquer ces observations aux planches données par la Société. Je remarque que celles qui sont exécutées d'après les fresques sont les meilleures; pourquoi? C'est que la simplicité du modèle a entraîné la simplicité de la copie; on n'a pas eu dans ce cas à lutter contre l'impossible.

« Il serait fastidieux, pour ceux qui n'ont pas les dessins sous les yeux, de passer en revue tous ceux qu'a édités la Société d'Arundel. Il ne sera pas néanmoins hors de propos de parler de quelques-uns parmi les plus récents. Deux sortes d'œuvres ont été l'objet de ces reproductions, les tableaux et les fresques : le choix en est généralement excellent.

« Ce sont : — Deux des tapisseries du Vatican : la conversion de saint Paul et la lapidation de saint Étienne, gravées par M. Gruner, directeur d'une partie des travaux de la Société; trois ou quatre des fresques si pieuses et si simples d'Angelico, dans la chapelle de Nicolas V au Vatican,

gravées par Schäffer; toutes les fresques de la chapelle Brancacci dans l'église del Carmine à Florence, admirable chapelle qui réunit les grands noms de Masaccio, Masolino et Filippino Lippi; les fresques malheureusement bien noircies de Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella; la saisissante extase de sainte Catherine de Sienne par Razzi à Saint-Dominique de Sienne; la Poésie de Raphaël au Vatican; deux des lumineuses fresques d'Andrea del Sarto à l'Annunziata.

« Dans la peinture à l'huile, le choix n'est pas moins heureux : — Le plus parfait, peut-être, des tableaux du rare Hemling, et le splendide rétable de Gand, le triomphe de l'Agneau, peint par Van Eyck.

« Arrêtons-nous une minute devant ces richesses, et, puisque j'ai promis de dire un mot sur leur reproduction, je commencerai par M. Gruner, un véritable artiste, qui a la direction de l'œuvre : à tout seigneur tout honneur. Il a reproduit deux des tapisseries du Vatican dont les cartons manquent à Hampton-Court. On reconnaît dans la gravure de M. Gruner la bonne école de Dusseldorf, ferme, fine et consciencieuse; mais je veux lui chercher une chicane. Comment sème-t-il çà et là, de parties noires, une gravure généralement légère dans tout le reste, ainsi qu'il convient à un dessin de Raphaël. Sans doute, M. Gruner se sera préoccupé outre mesure de l'effet donné par les tapisseries du Vatican, sans tenir assez compte de l'aspect des cartons de Raphaël, qui, n'en déplaise aux routiniers, sont aussi supérieurs aux tapisseries du Vatican, que Raphaël, leur auteur, est au-dessus des lanceurs de navette qui ont tissé son œuvre. C'est un tort, et ce tort vient du respect exagéré pour ce mot : tapisseries du Vatican, qui nous écrase tous, et, cependant, ces dernières ne sont qu'une reproduction plus ou moins habile de l'œuvre de Raphaël. Puisque je tiens M. Gruner, je ne le lâcherai pas sans lui demander pourquoi il laisse reproduire Luini avec des tons si criards. Luini est un des éminents élèves de Léonard de Vinci; or, dans cette école, l'harmonie passait en première ligne. Il suffit : à la première occasion, les copies de ce maître seront, j'en suis sûr, plus fidèles.

« Je n'ai que des éloges à donner à l'extase de sainte Catherine, aussi bien qu'aux fresques de la chapelle des Brancacci. Cette chapelle est le point de départ de la grande peinture de la Renaissance; elle est le but du pèlerinage de tous les vrais artistes et méritait bien le choix de la Société. Masaccio et Masolino, qui l'ont immortalisée, sont arrivés à cet heureux moment où l'ardeur de tout oser n'a pas encore répudié la tradition des grands ancêtres. Les chromolithographies d'Arundel m'ont rappelé les bonnes et longues heures que j'ai passées dans cette chapelle. Elles ont un peu trop de fraî-

cheur, peut-être, mais il ne faut pas se plaindre; à distance, on se fait l'illusion que les originaux dureront davantage.

« Si Masaccio est trop frais, en revanche Ghirlandajo est bien sombre. Toutefois, il faut convenir que son copiste ne pouvait guère faire autrement. Il me souvient que je montai sur l'échafaud de M. Mariannecci, lorsqu'il dessinait à Santa-Maria-Novella la fresque de Zacharie. Malgré la distance rapprochée, c'est avec peine que j'en pus distinguer les détails; mais les excellents yeux de M. Mariannecci se tiraient merveilleusement de cette obscurité, et lui permettaient de conserver le grand goût de dessin, aussi bien que la fermeté de contours de ce peintre. Généralement, M. Mariannecci reproduit son modèle avec exactitude, et, à ce sujet, je me permettrai, en sa faveur, de prier les directeurs de la Société d'Arundel de veiller à ce que, dans l'exécution sur pierre, on respecte plus scrupuleusement cette copie.

« Parler de la Poésie de Raphaël dans les chambres de la signature, c'est donner le signal des applaudissements. Tout le monde courra donc à la planche qui la représente et l'on sera satisfait. Mais, après le premier moment de jouissance, les difficiles, ceux qui ont le culte de Raphaël, regretteront le visage un peu trop joli de la Poésie, qui contraste avec la fermeté de ses mains et de ses pieds parfaitement rendus et conformes à ceux de Raphaël. Ce grand peintre n'avait garde de donner à la Poésie un joli visage. Il l'a mieux faite, c'est-à-dire belle, virile et sérieuse.

« Hemling et Van Eyck ont fourni le modèle de chromolithographies qui ont été l'objet de toute la sollicitude des directeurs d'Arundel. On a, cela n'est pas douteux, visé au chef-d'œuvre et l'on n'a pas épargné la dépense. Tout ce que la lithochromie peut offrir de ressources a été employé. Les teintes sont nombreuses et superposées avec un soin tout particulier; on a cherché des effets de transparence, le modelé a été travaillé consciencieusement. Le but a-t-il été atteint? Je ne le pense pas. Il y a là, sans doute, de grandes difficultés vaincues, mais on s'est heurté contre l'impossible dont je parlais tout à l'heure. Pour aspirer à la force particulière du coloris de ces deux grands maîtres, il a fallu multiplier les brillants, les tons vifs qui entrelardent les demi-teintes, les jaunes ardents qui se mêlent à tout. En même temps, pour maintenir l'harmonie, il a fallu charger beaucoup le modelé de la planche au crayon. Il en est résulté, à travers cet éclat factice et contre nature, une lourdeur générale : cela est manifeste, surtout dans le triomphe de l'Agneau, où les seconds plans avancent sur les premiers. Ce manque de légèreté se fait sentir d'une façon plus sensible dans le trait et le modelé des figures que l'on a été obligé de faire sur une pierre grainée, sous peine, si

on les eût faites à la pointe, de leur ôter toute leur valeur. En un mot, pour avoir cherché ce qu'on ne pouvait atteindre, on a manqué ce qui est le triomphe de Van Eyck et de l'école flamande, la finesse et la lumière. On sent bien que je ne fais ici qu'une observation générale, et que je ne puis entrer dans des détails techniques qui allongeraient indéfiniment ces réflexions déjà trop longues.

« Un seul mot encore, pour épuiser toutes mes sévérités, sur le ton jaune qui recouvre d'une teinte uniforme les deux copies d'Andrea del Sarto. Ce n'est point le ton caractéristique de ce peintre si frais et si lumineux. Tout au plus trouverait-on ce jaune dans quelque tableau dont l'huile et le vernis auraient jauni. Cet accident serait tout à fait indépendant de la peinture, et, dans tous les cas, ne se retrouverait jamais dans ses fresques. A l'époque de la Restauration et de Louis-Philippe, nous avions en France une école de peintres qui faisaient la joie de nos ateliers. Ils se croyaient sérieusement coloristes quand ils avaient revêtu leur tableau d'un jaune ardent qu'ils appelaient un ton chaud. On eût dit des tableaux passés au four. Ces braves gens ne songeaient pas que si la chevelure d'Apollon, le Dieu de la lumière, est d'or, ses rayons éclairent chaque objet de la couleur qui lui est propre.

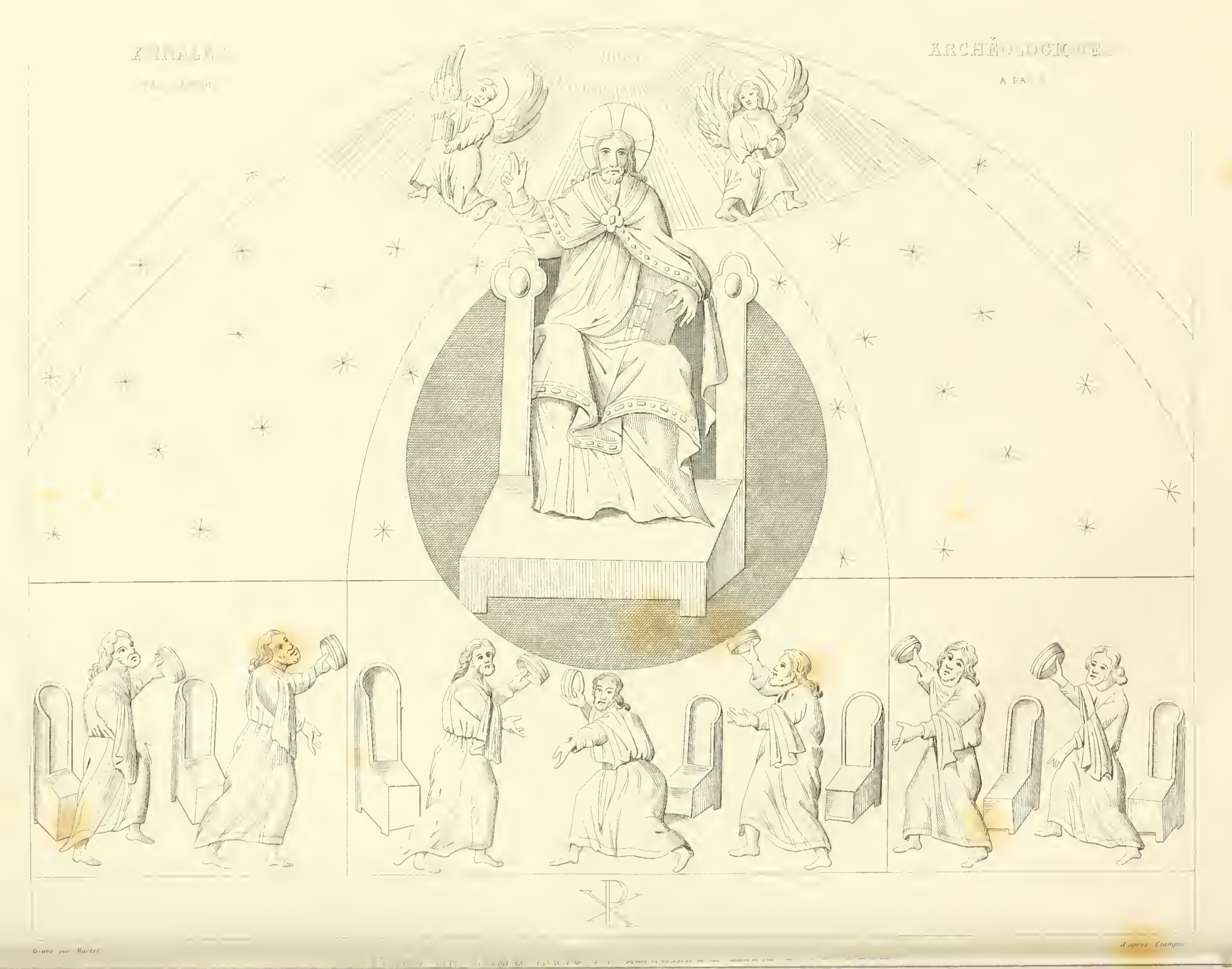
« Nous supplions les directeurs de la Société d'Arundel de vouloir bien peser nos observations, et, s'ils leur trouvent quelque justesse, de diriger leurs efforts dans ce sens, avec cette intelligence et cette ténacité qui distinguent la nation anglaise. Il y a là une leçon à nous donner à tous.

« Je finirai en souhaitant à la Société d'Arundel surcroît de ce qu'elle a et de ce qu'elle mérite : honneur et bonheur.

« Agréez, etc.

« A. DE SURIGNY,

« Membre de la Société d'Arundel. »



Gravé par Martel

d'après Ciampini

LA MOSAÏQUE DU DOME

A AIX-LA-CHAPELLE.

« Illic invenies veterum vestigia patrum. »
(Alcuin.)

I

L'ecclésiologie est essentiellement une science d'observation et de comparaison. On étudie maintenant les monuments, comme il convient, sur place et non d'après les descriptions, même les plus exactes, ou les dessins les plus soignés. C'était déjà, il y a bien des siècles, l'avis de Sénèque : « In studiis puto, mehercule, melius esse res ipsas intueri et harum causa loqui. » (*De Tranq.*, c. I.) La photographie seule pourrait, à la rigueur, se substituer au monument lui-même, si elle n'avait l'inconvénient de ne pas répondre à toutes les questions de détail que l'archéologue a besoin de lui poser. Étudier dans son cabinet, exclusivement avec des livres, quel que soit d'ailleurs leur mérite, c'est risquer de faire fausse route, de propager involontairement des erreurs et de ne pas comprendre pleinement le sujet que l'on traite. Je n'en citerai qu'un exemple, parce qu'il est contemporain et frappant. Il a été publié à Paris un ouvrage sur les antiquités chrétiennes, compilation précieuse à plus d'un point de vue, parce qu'elle suppose des recherches immenses et condense des lectures incalculables. Mais, comme ce livre a été fait à peu près exclusivement avec d'autres livres, il s'ensuit que c'est l'œuvre d'un érudit patient, laborieux, infatigable; on n'y reconnaît pas l'archéologue qui contrôle les assertions hasardées, discute les dates et

subordonne les appréciations à l'examen direct des monuments. Aussi ce vaste et important répertoire, utile incontestablement à ceux qui savent déjà quelque chose, peut-il devenir nuisible, dangereux même pour les commençants, à cause des principes faux qu'il leur inculque, des observations inexactes sur lesquelles il se base et des corollaires non motivés qu'il en déduit. On dirait qu'il a été écrit autrefois par un bénédictin de la congrégation de Saint-Maur.

L'ecclésiologie observe, ce qui lui permet d'affirmer. Aussi là est sa force et son utilité pratique, surtout lorsqu'il s'agit d'imiter, de reproduire ce qu'elle connaît, admire et propose comme modèle.

Un monument demeure rarement isolé et seul de son espèce. Il a des analogues qui lui ressemblent, des antécédents qui ont préparé et ébauché son style, enfin des descendants qui n'en ont conservé que le type dégénéré. Toutes ces œuvres identiques ou similaires doivent être consultées pour fixer l'âge vrai, l'origine certaine du monument que l'on étudie spécialement, ou encore pour en dégager l'idée, le principe qui resteront comme règles dans le code de la science si longuement et péniblement élaboré. Il ne faut pas se le dissimuler, l'archéologie date encore de trop peu d'années pour avoir même son vocabulaire parfaitement arrêté et invariable. Chaque jour, une découverte nouvelle vient contrarier, sinon bouleverser, les systèmes établis et les notions admises. Il se passera encore bien du temps peut-être avant que l'ecclésiologie ait définitivement conquis sa place parmi les sciences positives. En attendant, elle observe avec soin et compare entre eux les monuments, pour plus tard les classer méthodiquement et tracer à grands traits, d'une façon indélébile, l'histoire de l'art, dans tous les pays, à toutes les époques et pour chacune de ses ramifications, si diverses et pourtant si aptes à former un seul faisceau.

Le rapprochement de deux ou plusieurs monuments du même âge, du même style, est tellement indispensable que, sans lui, les études ecclésiologiques deviennent impossibles. Le chevet de la cathédrale de Cologne ne procède-t-il pas en droite ligne de la cathédrale d'Amiens, comme le dôme d'Aix de Saint-Vital de Ravenne et Saint-Marc de Venise de Sainte-Sophie de Constantinople?

Je n'ai compris l'usage de plusieurs feuilles détachées d'un polyptique d'ivoire du musée chrétien du Vatican qu'au musée archéologique de Milan et au trésor du dôme de Monza, parce que là j'ai eu la chance de pouvoir contempler ce petit meuble de dévotion, intact, complet et nullement altéré dans sa forme première.

Les chemins de fer sont l'auxiliaire indispensable de l'archéologie. Grâce aux facilités de transport qu'ils fournissent, on peut aller soi-même étudier l'objet, le monument qui doit mettre le sceau à une série d'observations, expliquer ce qui ailleurs n'avait qu'un sens confus et indéterminé. C'est un service immense, réel, dont on aurait tout à fait tort de ne pas profiter. Pour ma part, j'en use largement et je m'en trouve très-bien.

Depuis quinze ans que je vais passer presque régulièrement mes hivers en Italie, je n'ai cessé, concurremment avec l'exploration de la liturgie et du droit canonique, indispensables à tout ecclésiastique, de réunir des matériaux sur deux branches également intéressantes de l'ecclésiologie : l'ameublement des églises et les mosaïques à personnages. A la veille de publier les « Inventaires d'Anastase le bibliothécaire » et l' « Histoire des mosaïques en cubes d'émail », je ne devais négliger aucun des monuments, encore subsistants, de nature à élucider les textes anciens ou à grossir le nombre déjà fort considérable de mes recherches sur le mode de décoration murale le plus éclatant et le plus durable.

Je n'ai donc pas hésité un instant, au mois de novembre dernier, malgré les rigueurs de la mauvaise saison, à partir pour Aix-la-Chapelle, où je savais, par les savantes publications de Monseigneur le chanoine Bock, qu'étaient accumulées d'anciennes étoffes et de magnifiques pièces d'orfévrerie, et où Ciampini m'attirait par l'espoir d'une mosaïque de la période carlovingienne.

Je n'ai pas été entièrement déçu dans mon attente, car, si la mosaïque de Charlemagne a disparu totalement, j'ai pu, dans des conversations nourries avec le docte chanoine du dôme et un examen attentif des précieux objets qu'il possède, enrichir mon édition d'Anastase de documents nouveaux.

Je ne regrette pas davantage ma peine à l'endroit de la mosaïque, car, pendant mon séjour assez prolongé à Aix, à deux époques différentes, il m'a été donné d'écrire, pièces en main, et de refaire à nouveau un des chapitres de l'ouvrage, médiocre mais unique en son genre, du prélat romain Ciampini.

Par un hasard « providentiel », comme l'a dit beaucoup trop élogieusement le journal d'Aix-la-Chapelle, mon voyage s'est trouvé coïncider avec un projet grandiose, qui m'a vivement intéressé et pour lequel, avec une bienveillance extrême, on s'est plu à m'écouter et même à me demander quelques conseils.

Le dôme, bâti par Charlemagne pour servir de chapelle à son palais, est en ce moment entre les mains de l'architecte du gouvernement, qui l'a

encombré d'échafaudages et s'apprête à le restaurer de fond en comble, dans le plus pur style carlovingien, ainsi que le désirent le roi et le prince héréditaire, protecteurs éclairés des beaux-arts, et le chapitre, propriétaire de l'édifice. Ce n'est pas tout de consolider, restaurer et remettre dans l'état primitif. Une difficulté sérieuse commence, si l'on tient à décorer et meubler cet octogone aux vastes proportions dans le style qui lui est propre et qu'il avait jadis.

Un premier projet de peintures murales a été écarté; le sujet, l'esquisse présentée, ne s'harmonisaient pas avec le monument. Alors on a songé à reproduire la mosaïque qui colorait autrefois l'intérieur de ses émaux brillants, et, sur cette nouvelle donnée, un second projet a été mis en avant. Sans le rejeter positivement, on en a différé l'exécution, car là où des sommes considérables sont engagées, il est sage de prendre son temps et ses mesures pour n'avoir pas à se repentir d'une précipitation irréfléchie et de travaux hâtés. Le gouvernement, la ville et le chapitre, qui ont voté les fonds nécessaires à cette colossale entreprise, ont tout intérêt à être bien renseignés et je suis persuadé que la vérité, clairement exposée, scientifiquement démontrée, ne fera peur ni aux uns ni aux autres. Écrit avec la conviction d'un service rendu et sans autre attache que celle de la reconnaissance pour l'excellent accueil qui m'a été fait en pays étranger, ce mémoire n'a d'autre but que de porter, par suite d'une certaine expérience, acquise par des études spéciales, un peu de lumière dans une question obscure, où l'histoire, l'iconographie et l'archéologie sont les seuls flambeaux qui puissent nous guider. On me permettra, avec Charlemagne, de chercher à faire luire le rayon de l'érudition : « Cum possis eruditionis radium eorum sensibus infundere. » (Epist. Karol. ad Lullum, archiep. Moguntin.)

La sympathie du public est sans doute un puissant encouragement à élever la voix. Il y a plus encore : la préoccupation bien légitime où j'ai trouvé la ville, qui, comme au Moyen-Age, fait d'une question d'art une question capitale; les spécimens des mauvaises restaurations précédentes, surtout en vitraux et peintures, à Aix et à Cologne, que j'ai eus sous les yeux; le petit nombre d'archéologues compétents sur l'art de la mosaïque et dispersés dans toutes les contrées de l'Europe ; tout cela m'impose l'obligation de parler. Puissé-je, en montrant les difficultés qui, dès son début, assaillent une œuvre de ce genre, empêcher de mal faire et, en indiquant la voie à suivre, engager résolûment dans une restauration sérieuse, irréprochable, qui mérite l'approbation de tout archéologue à qui l'époque carlovingienne est familière ou tout au moins suffisamment connue! La masse d'étrangers qui, chaque

été, afflue aux eaux d'Aix, exige que la restauration soit conforme aux traditions archéologiques, sous peine d'une critique sévère et d'un jugement implacable [1].

II

La mosaïque du dôme a cessé d'exister au siècle dernier. Déjà notablement altérée par l'incendie violent de 1656, elle a été complétement détruite par la main barbare d'un artiste étranger qui, de 1720 à 1730, a préféré la remplacer par des stucs du goût le plus équivoque et n'en a conservé le souvenir que par des panneaux en cubes d'émail bleu ou doré, fixés de manière à rehausser ses décors blancs. C'était la mode du temps; le chapitre a laissé sacrifier le monument vénérable que les âges antérieurs lui avaient légué. Chose singulière! c'est un Italien que l'on a choisi pour renverser systématiquement l'œuvre magistrale qu'un autre Italien, au IXe siècle, avait mis tous ses soins à établir. Sans doute, on eût pu réparer cette mosaïque et la compléter dans les parties qui lui manquaient. A la même époque, Benoît XIV faisait restaurer les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et du Triclinium. Nous ne pouvons assurément approuver le travail du mosaïste romain, car la restauration pèche gravement par le défaut d'unité et d'harmonie, mais au moins les pièces ajoutées ont préservé ce qui existait déjà et empêché les ravages du temps de s'étendre davantage. Une telle bonne volonté mérite incontestablement nos éloges; elle a sauvé de l'oubli des œuvres intéressantes, dont il ne resterait probablement plus sans cela qu'une mention insignifiante dans l'histoire de la mosaïque.

Et si l'on prenait la précaution de faire venir d'Italie un architecte, pourquoi, hélas! n'a-t-on pas songé à demander au Vatican un de ses mosaïstes pour restaurer une composition fort détériorée, mais réparable? Je ne puis croire que le mal fût sans remède, à en juger par les nombreux cubes d'émail qui ont survécu à cette lamentable dévastation. Mieux vaut certainement une mosaïque, quoique restaurée, que la destruction totale d'une œuvre antique, qui ne revit même pas dans un dessin exact et bien fait, capable au moins de calmer nos regrets [2].

1. Le chapitre d'Aix-la-Chapelle m'a, cette année, fait l'honneur de me demander ce mémoire, pour servir de base aux opérations du jury et éclairer le public sur les projets de restauration. Les gravures sur bois nous ont été très-obligeamment prêtées par Mgr Bock, que l'on trouve toujours disposé à aider ses collègues en archéologie.

2. Les mosaïques contemporaines de celles du dôme sont : à Rome, dans l'église des SS. Nérée

De cette mosaïque, dite carlovingienne et par conséquent respectable à plus d'un titre, il ne nous reste que trois documents d'une mince valeur et que cependant il importe de collationner entre eux pour tâcher de nous faire une idée de la peinture en émail qui couvrait intérieurement la voûte et les parois de l'octogone. Ces documents, antérieurs de beaucoup à la destruction de la mosaïque, sont : une description sommaire insérée par le prévôt Pierre A Beeck dans son histoire d'Aix-la-Chapelle « Aquisgranum », publiée en 1620 ; un dessin envoyé d'Aix à Ciampini[1] et gravé par celui-ci dans son grand ouvrage sur les églises et les mosaïques[2] ; enfin quelques renseignements fournis par le doyen du chapitre Vanderlingen au prélat romain, qui se décharge sur lui de la responsabilité de la description : « Non solum musivi operis exemplar, verum etiam nonnullas ejusdem ecclesiæ notitias. » Ces notes, assez complètes au point de vue historique, parlent en somme beaucoup de l'église et assez peu de la mosaïque[3].

Tâchons cependant de faire dire à ces trois éléments combinés tout ce qu'ils contiennent, afin de poser les bases d'un projet iconographique qui s'écarte le moins possible des données primitives.

III

Ciampini est très-affirmatif sur l'emplacement occupé par la mosaïque. Il nomme expressément la calotte intérieure de la coupole, qui s'élève au-dessus des voûtes latérales : « Tholum..... sive trullum..... depressior illi concameratio contigit. » Son dessin ne représente, en effet, que cette partie de l'édifice. Mais le prévôt A Beeck, plus explicite, quoiqu'il ne les ait pas vues, avance que les parois elles-mêmes étaient autrefois revêtues de mosaïques, représentant partout en cubes de diverses couleurs les faits de l'Ancien et du

et Achillée (796?), au Triclinium de Latran (797), à Sainte-Marie-in-Domnica (815), à Sainte-Praxède (818), à la chapelle Saint-Zénon (819), à Sainte-Cécile (820), et à Saint-Marc (828). Le père Garrucci me disait avec raison que la mosaïque d'Aix était la plus mauvaise et la plus mal composée de toutes les mosaïques des VIIIe et IXe siècles. En effet, son immense surface n'est pas suffisamment historiée et remplie. Les personnages rangés en cercle autour de la coupole font d'autant mieux ressortir le vide choquant qui existe à la partie supérieure.

1. Le chevalier de Rossi l'a inutilement cherché au Vatican.

2. « Vetera monimenta in quibus præcipue musiva opera ». Rome, 1699, t. II, p. 129.

3. Seroux d'Agincourt a reproduit en petit la gravure de Ciampini dans son « Histoire des Arts », atlas, peinture, pl. XVII, n° 12. — Voir aussi le Baron de Quast, « Sammlung von denkmalern des architectur, sculptur und malerei », in-folio, t. II, pl. 17.

Nouveau Testament : « Quondam undequaque obvestitum incrustatumque fuisse... picturis in musivo seu musiaco opere diversis typicis coloribus variegato, repræsentante veteris ac novæ legis acta. » Que ces mosaïques, plus complètes que celles signalées par Ciampini, aient existé, je ne m'en étonne nullement : Saint-Vital de Ravenne n'offre-t-il pas la même disposition symbolique?

Je ne m'arrêterai pas ici à scruter quels pouvaient être ces faits de l'ancienne et de la nouvelle Loi, car, en cette matière, il n'est loisible de procéder que péniblement et par analogie. Saint-Vital est du VIe siècle, et je ne connais aucun monument du IXe où ce thème iconographique ait été adopté et réalisé dans son ensemble. Les manuscrits seuls ou des œuvres postérieures jetteront quelque lueur sur ces incertitudes.

Le prévôt ajoute ensuite que la voûte sans lumière du vestibule de l'édifice assombrissait la mosaïque du dôme : « Quod quidem obscurius ex concameratione vestibuli templi. » Évidemment, il s'ensuivait que la mosaïque étant obscure et en mauvais état, il eût été difficile et coûteux de l'éclairer et de la réparer; on a trouvé plus simple de la supprimer et de la remplacer par des stucs blancs. C'est d'une logique désespérante, mais qui peint parfaitement les tendances d'une époque où personne n'avait pour le passé ni respect ni estime.

Avec Ciampini, je limiterai d'abord cette étude à la seule coupole, pour accompagner ensuite plus loin le prévôt A Beeck.

Toute coupole se décompose en deux parties : la calotte proprement dite et les courbes qui vont rejoindre le tambour. La gravure du XVIIe siècle, que nous reproduisons ici fidèlement, est si imparfaite que le tambour paraît se confondre avec les courbes qui continuent la calotte. Bâti sur un plan octogone, l'édifice monte et se termine également à huit pans, dont les angles aboutissent au centre, où ils se confondent ensemble.

La décoration se modèle sur l'architecture et, comme elle, pour la partie supérieure, se partage en quatre zones concentriques et d'inégale hauteur. En bas, une frise étroite, où n'apparaît que le monogramme du Christ; au-dessus, la plus large des zones, occupée par les vingt-quatre vieillards; au troisième rang, la majesté de Dieu, qui pénètre jusque dans la zone supérieure, et enfin la partie supérieure du ciel ou empyrée qui, plus tard, se transforme en riche « velarium. »

Le dessin envoyé à Ciampini fut fait au trait, avec quelques ombres légères. Je ne suppose pas qu'il ait été colorié, car Ciampini n'eût pas manqué, comme dans ses autres dessins, d'indiquer les couleurs par les lettres de l'alphabet. Cependant le doyen avec lequel il correspondait n'a pas négligé de lui indiquer

les teintes de l'émail, au moins pour ce qui était de l'ensemble de la composition et de l'impression qui saisissait à première vue le spectateur.

Sur le fond d'or, qui représente les splendeurs du ciel, « cœlum aureum repræsentans, » scintillent des étoiles rouges à huit rais et irrégulièrement espacées : « rubris siderum imaginibus interpunctum. » Cependant, à bien observer, ces étoiles rares et clair-semées pourraient, à la rigueur, suivre des lignes obliques, comme les mailles d'un filet. Et, en effet, le prévôt A Beeck dit qu'elles décrivent des cercles, mais, contrairement au doyen Vanderlingen, il les a vues d'or, ce qui cadre mieux avec l'idée que nous avons de la lumière céleste : « stellæ aureæ in orbem radiant. » Voici une première fois nos auteurs en contradiction flagrante. Si les étoiles sont rouges, il est tout naturel que le fond soit d'or; si, au contraire, elles sont d'or, le fond ne peut être de la même couleur, et nécessairement il le faut bleu.

Cette difficulté est inextricable, car, d'un côté, Ciampini n'est pas toujours un modèle d'exactitude, et, de l'autre, le prévôt A Beeck n'est pas à l'abri d'observations controuvées. A qui donc s'en rapporter? Peut-être pourrait-on dire que des deux zones intermédiaires, l'une en haut est à fond d'or et étoiles rouges, et l'autre en bas à fond bleu et étoiles d'or. Mais Ciampini n'indique des étoiles qu'à la zone supérieure et nullement à l'inférieure, où leur présence n'est pas motivée. Que les étoiles se groupent autour de Dieu, qui les a créées et à qui elles forment comme un trône brillant, ainsi que s'exprime la liturgie : « Rex regum stellato sedet solio », cela va de soi; tandis qu'à l'étage inférieur, qui figure la partie terrestre, et où sont représentés les vieillards, ces étoiles seraient une inconséquence et une faute. Cette distinction entre les deux zones me fait soupçonner une différence pour les fonds, qui est assez dans les habitudes du Moyen-Age. La partie occupée par Dieu serait d'or; celle assignée aux vieillards serait de couleur bleue. Je ne puis m'expliquer autrement la grande quantité de cubes colorés en gros bleu, dont le nombre égale presque celui des émaux dorés. Or je ne vois pas possibilité de placer ailleurs ces cubes azurés, car ils n'ont certes pas été employés en grande masse dans les vêtements et les siéges des personnages. Tout au plus s'en débarrasserait-on aux deux zones extrêmes, là où aurait été l'inscription; — mais cette inscription a-t-elle certainement existé? — et dans quelques-uns des cercles de l'empyrée.

J'insiste avec intention sur ce détail, parce qu'il est d'une haute importance pour la physionomie générale de l'œuvre. Le dessinateur, en partageant par quatre lignes la composition dans le sens de son élévation, a voulu indiquer quatre couleurs différentes et s'étageant successivement; sans cela,

ces lignes, purement fictives et imaginaires, n'auraient aucune signification. D'après cette déduction, je ne me croirai pas loin de la vérité en affirmant que la zone d'or a dû être élevée au-dessus d'une zone bleue.

D'ailleurs cette zone bleue est pour ainsi dire nécessitée et par les monuments analogues et par la convenance hiérarchique. Le Christ règne dans une sphère plus élevée, plus noble et plus glorieuse. Les vieillards qui sont au-dessous, humbles et petits, n'ont pas droit à la pleine lumière, comme celui devant la majesté de qui ils se prosternent; le fond d'azur sur lequel ils se détachent exprime parfaitement la béatitude céleste dont ils jouissent, mais en même temps leur infériorité et sujétion relativement au Christ qui les domine. Tels ils sont représentés dans la mosaïque de Sainte-Praxède et tels se voient aussi les prophètes à Sainte-Marie-in-Domnica.

Quant aux étoiles, la mosaïque de Grotta-Ferrata nous autorise à leur donner des dimensions différentes : elles diminuent de volume à mesure qu'elles montent et font ainsi fuir la coupole qui, à l'œil, se développe dans une perspective plus profonde. Puis leurs rais, quoique Ciampini ne le dise pas, ne sont pas droits, mais terminés à l'extrémité par des traverses qui donnent presque à l'ensemble l'aspect d'une roue. Il en était ainsi, dès le VII[e] siècle, à Saint-Étienne-le-Rond, et cette méthode conventionnelle se perpétue jusqu'au IX[e], qui nous les montre en peinture murale au portique de Saint-Ambroise, à Milan, et dans la crypte de Saint-Martin-des-Monts, à Rome.

IV

Le fond étant déterminé, nous essayerons de préciser le sujet qui y était représenté.

Ciampini ne s'est pas trompé sur le motif iconographique de la mosaïque du dôme, qui est tout entier emprunté à l' « Apocalypse » de saint Jean. Dieu est assis sur un trône qu'enveloppe l'arc-en-ciel et que les quatre animaux symboliques entourent; les vingt-quatre vieillards, vêtus de blanc, lui offrent en se prosternant leurs couronnes d'or. C'est dans le texte même du livre révélé qu'il faut lire le récit de cette vision, afin de mieux comprendre quel parti l'artiste en a tiré dans la décoration du monument qu'il était appelé à embellir.

« Et ecce sedes posita erat in cœlo, et supra sedem sedens.

« Et qui sedebat, similis erat aspectui lapidis jaspidis et sardinis; et iris erat in circuitu sedis, similis visioni smaragdinæ.

« Et in circuitu sedis sedilia viginti quatuor; et super thronos viginti quatuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis, et in capitibus eorum coronæ aureæ.....

« ..... Et in medio sedis, et in circuitu sedis, quatuor animalia, plena oculis ante et retro.

« Et animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilæ volanti.

« Et quatuor animalia, singula eorum habebant alas senas.

« ..... Et cum darent illa animalia gloriam, et honorem, et benedictionem sedenti super thronum, viventi in sæcula sæculorum,

« Procidebant viginti quatuor seniores ante sedentem in throno, et adorabant viventem in sæcula sæculorum, et mittebant coronas suas ante thronum, dicentes :

« Dignus es, Domine, Deus noster, accipere gloriam et honorem et virtutem; quia tu creasti omnia, et propter voluntatem tuam erant, et creata sunt.

« Et vidi in dextera sedentis supra thronum librum scriptum intus et foris; signatum sigillis septem. » (Apocalyps., IV, 2-11; V, 1.)

Aucun sujet ne pouvait être mieux approprié au couronnement de l'édifice que cette vision de l'apôtre saint Jean. Plus on remonte haut dans le cours des siècles, plus le symbolisme se manifeste clair, précis et intelligible pour tous, parce qu'il puise ses inspirations dans l'Écriture sainte et les traditions des Pères, sans aucun mélange d'arbitraire et de fantaisie. L'idée mère de la composition est même si fortement conçue et si heureusement traduite, qu'Alcuin, le docte ami et le sage conseiller de Charlemagne, a dû tracer les grandes lignes de cette œuvre imposante. Imitée de Saint-Vital de Ravenne, la chapelle palatine est bâtie sur plan octogone. Or le nombre huit est le symbole ordinaire du repos et de la béatitude céleste. Après avoir mis en regard ou superposé les données de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui se complètent mutuellement, on ne pouvait mieux clore l'ensemble des scènes évangéliques que par l'image grandiose empruntée à l' « Apocalypse », où Dieu est figuré roi des siècles. En effet, la voûte du dôme s'arrondissait comme le ciel et achevait la série des faits bibliques. Aussi, quand Frédéric Barberousse dota l'église carlovingienne de la splendide couronne de lumière, qui en est encore aujourd'hui un des plus beaux joyaux, continuant le développement de la même idée, il fit descendre des hauteurs du ciel constellé l'image de la Jérusalem céleste avec son cortége de patriarches, de prophètes

et d'apôtres, pour donner à la terre une idée des splendeurs qui seront un jour son partage et sa récompense.

« Cœlica Jerusalem signatur imagine tali,
Visio pacis, certa quietis spes ibi nobis.
Ille Johannes, gratia Christi, præco salutis,
Quam Patriarchæ, quamque Prophetæ, denique virtus
Lucis apostolicæ fundavit dogmate vitæ,
Urbem siderea labentem vidit ab æthra,
Auro ridentem mundo gemmisque nitentem.
Qua nos in patria precibus pia, siste, Maria!
Cæsar catholicus Romanorum Fredericus,
Cum specie numerum cogens attendere clerum,
Ad templi normam sua sumunt munera formam,
Istius octogonæ donum regale coronæ
Rex pius ipse piæ vovit solvitque Mariæ. »

V

Dans la gravure de Ciampini, la calotte de la coupole, qui forme la zone supérieure, est délimitée par une ligne courbe. Elle figure le ciel-empyrée, qui se déploie au-dessus de la tête de Dieu et verse autour de lui ses rayons. Deux rubans de lumière s'arrondissent au sommet de la coupole. Du plus large partent des rayons droits qui, sur le dessin, sont au nombre de quatre et paraissent se limiter à l'entourage de Dieu, sans se répéter sur les autres côtés de l'octogone : « E tholi centro, luminis in morem erumpunt radii, qui se circum Christi caput diffundunt. »

Ciampini ne dit pas de quelle couleur est ce ciel, que tout me fait présumer ou bleuâtre ou de couleur nuageuse, avec une irradiation blanche, produite par des émaux de cette couleur ou des cristaux, plutôt qu'avec des émaux argentés, dont l'emploi ne me paraît pas ici démontré.

Le ciel, sous la forme de deux cercles concentriques qui lancent des rayons, se voit dans un manuscrit du xe siècle que possède la bibliothèque impériale de Paris (suppl., n° 641), et dont M. Labarte, dans son « Histoire des arts industriels » (Album, tome II, planche XC), a reproduit une des miniatures. Les deux bandeaux se touchent, ce qui n'existe pas à la mosaïque d'Aix. L'un et l'autre sont de couleur brune, comme le vêtement des Carmes et lancent des rayons épais, côtoyés d'un filet blanc et alternant ensemble, ainsi que les cases d'un échiquier.

Les mêmes rayons sont versés par la main de Dieu, sous la forme de minces filets blancs, dans le manuscrit de l'an 850, qui a appartenu à Saint-Martin de Tours et qui, publié une première fois à Nuremberg en 1801, l'a été depuis à Paris dans le bel ouvrage intitulé : « Les arts somptuaires. »

Dans la mosaïque carlovingienne les deux cercles lumineux ne se touchent pas, et les rayons qui en émergent vont atteindre les bords de la courbe qui circonscrit la calotte.

VI

Ces rayons étroits et allongés, qui vont toujours en s'écartant, encadrent chacun, d'après la version de Ciampini, un ange nimbé, en longue tunique ceinte à la taille, et dont les cheveux bouclés retombent sur les épaules. Les ailes de ces anges sont levées, comme pour voler, et ils s'aident de leurs pieds pour marcher en sens opposé. La gravure ne permet pas de décider s'ils sont chaussés ou non, mais la tradition du Moyen-Age les veut pieds nus ou tout au plus sandalés. Tous les deux ont un livre fermé d'une main, pendant que l'autre main, pour le premier, montre le Christ et, pour le second, est appuyée sur le genou. Ils sont de petite proportion et placés à peu près à la hauteur des épaules de Dieu : « Adstant singuli utrinque angeli apertum volumen exhibentes et regis sui humeros alacres stipantes. »

Plusieurs difficultés doivent être signalées ici. D'abord le prévôt A Beeck ne parle pas d'anges : il est donc possible qu'il n'y en ait pas eu. Puis les caractères iconographiques, tels qu'ils résultent de l'ensemble des mosaïques, surtout de celles du IXe siècle, ne sont pas ceux attribués aux anges. Ainsi les anges ont les ailes baissées, dans la chapelle de Saint-Zénon, à Sainte-Praxède et à Sainte-Marie-in-Domnica, à Rome, parce qu'ils n'ont pas de mission à remplir et qu'ils sont là seulement pour exprimer la cour céleste. La marche, qui suppose un commandement donné et un ordre que l'on remplit, ne leur convient pas mieux que le livre, qui appartient en propre aux évangélistes. Je ne pourrais pas citer d'autre exemple d'anges ayant les mains occupées. Il est assez plaisant de constater que, d'après le texte de Ciampini, le livre qu'ils portent est « ouvert », tandis que la gravure le montre « fermé », et, selon toute probabilité, c'est la gravure qui a raison.

Puisque l'occasion se présente, qu'il me soit permis de dire toute ma pensée sur Ciampini. Il est coutumier de semblables distractions. Que l'on

étudie seulement sa mosaïque de Capoue, et l'on verra qu'il note entre les mains du Père éternel un sceptre terminé par une croix, contrairement à la gravure, et qu'il nomme sainte Agnès un personnage que le dessin qualifie sainte Agathe. Des erreurs analogues fourmillent par centaines dans cet ouvrage mal fait, que la librairie ancienne s'obstine encore à coter à des prix très-élevés, sans doute à cause de sa rareté. Qu'on se persuade donc bien, une fois pour toutes, que son texte ne vaut pas mieux que ses dessins. C'est plutôt la faute de son époque, qui n'entendait rien aux choses du Moyen-Age, que la sienne à lui, qui ne manquait ni de bonne volonté ni de sagacité. Mais je ne puis m'expliquer que si souvent encore il soit cité comme autorité, quand toutes ses assertions sont si contestables, et surtout qu'il ait pu fournir la substance des brochures et articles publiés par MM. Parker, Crosnier, Martigny et Barbet de Jouy sur les mosaïques de Rome et de Ravenne.

Un tel engouement et de telles sympathies font reculer nos études de deux siècles.

VII

Si les deux personnages ailés qu'a décrits et fait graver Ciampini ne sont pas des anges, quel nom leur donnerons-nous et quel rôle conviendra-t-il de leur assigner? J'incline très-fortement à en faire des évangélistes. Comme eux, ils ont des ailes qui volent, des pieds qui marchent et un livre qui enseigne. De plus, non-seulement le sujet exige leur présence, mais encore le prévôt A Beeck affirme qu'ils entourent le trône de Dieu; même il les qualifie d'animaux et les dispose selon l'ordre hiérarchique que le Moyen-Age a consacré. Et comme il regarde de bas en haut et lit de gauche à droite, il place d'abord le lion et le veau sur une même ligne, puis l'homme et l'aigle sur une autre. Ce qui en iconographie peut se traduire ainsi, relativement à Dieu qui occupe le centre :

HOMME		AIGLE
	CHRIST	
LION		VEAU

« In circuitu sedis quatuor animalia, animal primum simile leoni et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et (quartum) animal simile aquilæ volanti. »

Malgré l'affirmation si catégorique du prévôt d'Aix, je ne puis taire à la fois le silence de Ciampini et la forme insolite de la représentation. Je passerais encore assez facilement sur l'omission du prélat romain, mais il me paraît singulier que, dans aucune mosaïque, — dans les manuscrits c'est autre chose, — je ne rencontre les quatre évangélistes ni groupés deux par deux et sur deux lignes, ni avec une tête d'animal sur un corps humain. A commencer par Sainte-Pudentienne et Saint-Paul-hors-les-murs, en poursuivant par Saint-Apollinaire et Saint-Marc, en plein IXe siècle, les quatre évangélistes sont toujours rangés, à droite et à gauche du Sauveur, sur une seule ligne horizontale. Et cet ordre est tellement hiératique et immuable que, même à la fin du XIIIe siècle, à la façade de Sainte-Marie-Majeure, le mosaïste Ruscruti n'en observe pas d'autre. Cet argument ne manque pas de force, quoiqu'il ne soit pas absolu, parce que la mosaïque d'Aix est, idée et style, « sui generis. »

Les évangélistes, dans les anciennes mosaïques, sont toujours représentés sous la forme de l'animal symbolique vu par Ézéchiel et saint Jean. Dès le Xe siècle, au moins en Italie, au baptistère d'Aquilée, on rencontre saint Jean et saint Luc sous la forme d'hommes, vêtus d'une tunique, drapés dans un manteau, pieds nus, nimbés et ailés. Chacun d'eux a, au lieu d'une figure humaine, la tête de l'animal qui le symbolise; aigle pour saint Jean, bœuf pour saint Luc. Tous les deux gesticulent et montrent Celui qui, après les avoir inspirés, les envoie dans le monde. Saint Luc tient un rouleau et sur le phylactère déployé que porte saint Jean se lit son nom abrégé en majuscules : IOHS. Ce type étrange a son analogue à l'époque de notre mosaïque, dans une miniature du sacramentaire de Gellone, qui date du VIIIe siècle et appartient à la bibliothèque impériale de Paris [1]. Mais ce n'est qu'un siècle ou deux plus tard qu'il fait son apparition régulière. Au Moyen-Age, passé le XIe siècle, il n'est rare ni en Italie ni en Allemagne : pour cette dernière contrée, il suffit d'indiquer les deux curieux bénitiers de Hildesheim. Tout cela ne prouve pas positivement qu'il en fût ainsi à Aix-la-Chapelle; mais, puisque la présence des évangélistes est incontestable, une hardiesse archéologique sera toujours préférable à un non-sens. D'ailleurs l'endroit était obscur, la mosaïque détériorée; pourquoi le dessinateur du XVIIe siècle n'aurait-il pas arrangé à sa façon ce qu'il voyait mal et ne comprenait pas? Il était facile, à la hauteur où se trouvaient ces mosaïques, de confondre une tête d'animal nimbée avec une figure d'homme, surtout quand l'artiste rele-

1. Voir F. Seré, « Moyen-Age et Renaissance », vol. 2e. Miniatures, pl. III.

vait la première par une apparence plus noble. Il nous faut de bonnes lunettes pour ne pas tomber parfois dans des méprises aussi singulières et se rendre compte parfaitement de l'intention de l'artiste. En tout cas, l'effet produit n'était ni laid ni ridicule : tout au plus cette composition, complétement tombée en désuétude, conservait-elle un caractère de rudesse et d'étrangeté parfaitement en harmonie avec le goût et les mœurs de l'époque. Qu'on ne croie pas à une innovation ou à un fait isolé. L'assemblage hybride d'une tête d'animal soudée à un corps d'homme ou d'une tête d'homme superposée à un corps d'animal se constate, dès le VII[e] siècle, dans un manuscrit du British Museum pour saint Marc et, pour un motif iconographique analogue à celui qui nous occupe, les évangélistes eux-mêmes, dans la bible de Charles-le-Chauve, que conserve avec un pieux respect le monastère de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome.

D'ailleurs, lors même que cette représentation symbolique serait peu agréable à nos yeux, qui n'y sont plus accoutumés, nous ne pourrions, par boutade ou par caprice, la désapprouver et la rejeter systématiquement.

Nous devons, en effet, nous tenir à l'interprétation stricte du dessin de Ciampini, qui montre des personnages ailés, que la science affirme être non des « anges », mais des « évangélistes. » Or mettre ici simplement les animaux qui représentent les propagateurs de la science nouvelle, c'est fausser la tradition et la faire dévier. Je n'admets pour excuse ni la pusillanimité qu'influence l'opinion publique peu éclairée, ni le goût plus épuré qui s'abrite derrière un faux-fuyant. L'archéologie a des sévérités de style qu'elle a parfaitement le droit d'imposer. On ne s'y soustrait volontairement que par un acte de faiblesse et d'irréflexion, car, les prémisses étant posées, rien de plus naturel que d'en accepter franchement les conclusions [1].

VIII

Le paganisme et le christianisme ont suivi à peu près la même voie dans la posture qu'ils ont assignée à leurs divinités respectives. Les païens aimaient à représenter leurs dieux dans l'action, le mouvement et la marche, coutume que Virgile précisait dans ce double hémistiche, en parlant de Junon, reine

1 Mon opinion étant, pratiquement parlant, un peu hardie, je crois devoir l'étayer du sentiment de quelques archéologues qui pensent, comme moi, qu'on peut sans inconvénient tenter cette restauration. Je citerai entre autres le baron Visconti, M. de Surigny et les Pères Staub et Garucci.

de l'Olympe : « Incedo regina divum. » — « Incessu patuit Dea. » Mais quand il s'agissait du maître des dieux, ils le traitaient en roi et le faisaient monter et siéger sur un trône.

Les chrétiens, appuyés sur les livres saints, se plaisaient à asseoir leur Dieu dans l'immobilité du repos éternel : « Qui sedes super cherubim. » En effet, dans presque toutes les mosaïques, le Christ est assis en triomphateur, ou sur le globe du monde qu'il a créé et qu'il conserve, ou sur un trône d'or, étincelant de pierres précieuses. Ces deux types sont très-accentués et communs à Rome et à Ravenne.

Au IX[e] siècle, cependant, il se manifeste une dérogation à cette règle générale, et le Christ est momentanément debout dans les mosaïques absidales du Triclinium, de Sainte-Praxède, de Sainte-Cécile et de Saint-Marc, à Rome. Il n'en pouvait être ainsi au dôme d'Aix-la-Chapelle, car le texte apocalyptique exigeait un trône richement orné. Ce trône occupe, en effet, une place importante dans la composition du mosaïste carlovingien.

L'abside, qui terminait à l'orient la chapelle palatine, s'effaça pour faire place, au XIV[e] siècle, à un chœur de plus vaste dimension. Toutefois, en raison des souvenirs qui s'y rattachaient, on maintint, au milieu de ce chœur nouveau et agrandi, un édicule dont les analogues se retrouvent à Sainte-Marie-des-Anges, à Assise, dans l'ancienne église de la Portioncule, et à Lorette, dans la « Santa-Casa. » L'abside primitive fut-elle également décorée de mosaïques? Nous l'ignorons, mais le doute cesse, si l'on juge Aix par les autres pays, et l'analogie permet de supposer que, comme au Triclinium, le Christ enseignait à ses apôtres la doctrine évangélique et en même temps leur conférait la mission de la propager par le monde entier.

Deux monuments frappaient à première vue le fidèle qui entrait dans une des églises de Rome : la conque de l'abside et l'arc triomphal. A Aix, cet arc, qu'Anastase nomme « majeur » ou « principal », en raison de son développement et de son importance relative, fut largement remplacé par la voûte de la coupole, affectée à la même destination et à une décoration identique. C'est à l'orient que Dieu s'est manifesté, qu'il est monté aux cieux, et qu'il apparaîtra une dernière fois pour juger les vivants et les morts. Il était donc juste que le Christ apocalyptique se montrât à l'orient, dans tout l'éclat de sa majesté, car c'est ainsi que le Moyen-Age a qualifié cette représentation iconographique, où Dieu est assis sur un trône entre les quatre animaux, symboles des évangélistes, « Majestas Domini. » Ciampini le dit en termes très-clairs : « Sedes posita est ad orientem solem, » et le prévôt A Beeck est du même avis : « pro chori conspectu.»

D'après le mauvais dessin de Ciampini, on dirait que le siége est en marbre simplement équarri ; ses montants sont terminés en trèfles à lobes arrondis et décorés d'un gros cabochon. En avant est placé un escabeau carré, que supportent quatre petits pieds. Ce siége, ainsi façonné et trop modeste, pèche par les détails. Est-il possible qu'il soit sans dossier et dépouillé de ces gemmes nombreuses, serties dans le métal, dont il est ordinairement composé? Comment se fait-il que la tablette où l'on s'asseyait ne paraisse pas et que le Christ soit comme emprisonné dans les deux montants, qu'il serait plus logique de reculer jusqu'au dossier?

Je ne conteste pas l'amortissement de ces montants qui se découpent en trèfle, mais j'ai de graves motifs de supposer que leurs lobes n'étaient pas arrondis, quand je vois des trèfles à pétales lancéolés sur les côtés et à tige courte et arrondie au milieu, presque la fleur de lis héraldique, dans l'évangéliaire de Saint-Martin de Tours et la bible de Charles-le-Chauve, qui fait partie du musée des Souverains. Si ces trèfles n'étaient pas une fantaisie du dessinateur, peut-être pourrait-on croire aussi que les montants du trône sont amortis en pommes rondes, comme l'attestent l'évangéliaire de Saint-Martin de Tours, reproduit dans les « Arts somptuaires », et la mosaïque de la Navicella, à Rome. Je ne sais si l'on pourrait trouver ailleurs un trône semblable, sans ce coussin long et cylindrique, qui permettait au souverain de s'asseoir mollement, ni avec ces montants, qui semblent posés là pour former accoudoir.

Saint Jean vit le trône entouré de l'arc-en-ciel aux couleurs variées. Le mosaïste a traduit littéralement le mot latin « iris », en teintant le globe ou plutôt l'auréole, qui est l'irradiation du trône, des cinq couleurs typiques de l'arc-en-ciel. Cette auréole, de forme circulaire, et qui entoure seulement le siége et non le Christ, qui la dépasse de toute la hauteur des épaules et de la tête, cette auréole, au dire du chanoine Vanderlingen, se composait de cinq couches concentriques qui, de dedans en dehors, se succédaient ainsi : blanc, bleu, vert, violacé et violet rouge. « Circa thronum locatur sphæra seu globus, coloribus quinque distinctus; quorum primus throno proximior albiculus, secundus venetus, tertius thalassinus, quartus violaceus, quintus ianthinus. »

IX

Le Christ, roi des rois et seigneur des seigneurs, « rex regum et dominus dominantium », est assis majestueusement sur ce trône, emblème de sa puis-

sance et de sa royauté : « supra sedem in majestate sedens » (Ciampini); — « solio insidentem » (A Beeck).

Le nimbe d'or qui entoure sa tête indique sa divinité, et pour cela, comme dans les monuments d'un âge reculé, il est timbré d'une croix pattée, légèrement surhaussée. Quoique Ciampini ne le dise pas, les monuments contemporains prouvent que, sinon le contour, du moins la croix de ce nimbe devait être accusée par un semis de perles. « Effigies Christum Dominum exhibet, aureo diademate (cui etiam augustum crucis ornamentum intexitur) coronatum. »

Le Sauveur est représenté dans la force de l'âge, avec la barbe au menton, comme dans toutes les mosaïques du même temps, et des cheveux flottant sur les épaules, à la manière des Nazaréens. Le prévôt A Beeck dit que sa figure traditionnelle ressemble à celle que lui donnent les anciennes mosaïques de Rome : « Salvator ac servator Christus Dominus..... ad eam faciem quæ in principe urbium Roma in Divorum Joannis Lateranensis, Sabæ, aliorumque pervetustis ecclesiis visitur. » Si le prévôt a visité Rome et cite de mémoire, ses souvenirs sont inexacts, car l'église de Saint-Saba n'avait pas de mosaïques et celle de Sainte-Sabine n'existait plus depuis la fin du XVI[e] siècle; mais cette erreur matérielle ne nuit en rien à nos recherches.

Les vêtements qui habillent le Sauveur sont d'abord une tunique longue à manches étroites et couvrant ses pieds qu'elle cache : « Universum corpus talaris obtegit tunica » (Ciampini); — « sacro pallio seu talari chlamyde amictus » (A Beeck), puis un manteau rouge, ramené en avant sur les genoux, garni d'un double orfroi gemmé et agrafé sur la poitrine avec un fermail en orfévrerie, découpé en quatre feuilles, ce qui lui donne, au témoignage du prévôt, l'apparence d'un pluvial d'église, « pluviali ». Ciampini se contente de le décrire ainsi : « Paludamentum rubei coloris superimponitur, gemmea fibula apte connexum. » Ce manteau est tout à fait insolite dans l'art de la mosaïque : il rompt complétement avec les traditions romaines qui ne l'admettent même pas aux XIII[e] et XIV[e] siècles, et s'en tiennent toujours à la draperie antique jetée sur l'épaule. Aurions-nous là une restauration d'un âge de beaucoup postérieur à l'époque même de la mosaïque? Je serais tenté de le croire, car cette singularité fait seule tache dans l'ensemble du tableau, où je ne saisis pas d'autre disparate archéologique.

Le Christ bénit de la droite, à la manière latine, c'est-à-dire les trois premiers doigts levés et les deux autres repliés sur la paume de la main; sa gauche s'appuie sur le livre de vie, fermé à double agrafe, la tranche tournée

en dedans et posé droit sur son genou : « Dextera compositis more benedicentium digitis elevatur ; sinistra Christi manus librum tenet. [1] »

L'auréole du siége occupe toute la zone étoilée et déborde sur la zone inférieure.

Le Christ plonge dans la zone supérieure de toute la hauteur de son buste et de sa tête nimbée. Au Moyen-Age, ces grandes proportions rappellent sa grandeur morale et rapetissent d'autant les personnages qui forment son cortége.

La troisième zone est occupée par les vingt-quatre vieillards, vêtus de blanc, qui, après avoir quitté leurs siéges, s'inclinent respectueusement et offrent à Dieu leurs couronnes.

Précisons d'abord leur nombre. Ciampini n'en compte que douze, et aussitôt, malgré le texte formel de saint Jean, il n'y voit qu'une allégorie des douze apôtres : « Subtus Christi pedes in zophoro circa trullum..... tantum duodecim et non viginti quatuor senes..... Pro certo habeo seniores in hoc zophoro constitutos duodecim apostolos demonstrare..... allegorice. » Sa gravure, qui ne représente que trois des côtés de l'octogone, assigne au côté du milieu trois personnages et deux pour chacun des deux autres, ce qui fait sept en tout. Comme il reste encore cinq autres côtés, Ciampini suppose, pour compléter la série, qu'il n'y a qu'un personnage à chacun des autres pans, et il arrive ainsi au chiffre de douze.

Je suis fâché d'avoir à le contredire de nouveau; mais l'Apocalypse n'exige pas moins de vingt-quatre vieillards, et le prévôt A Beeck dit positivement les avoir vus : « Adhuc circulariter contemplari est quatuor et viginti seniores qui, assurgentes de sedilibus, procidunt ante sedentem in throno, mittentes coronas suas. » Le calcul est pourtant bien simple. Que l'on mette trois vieillards à chacun des huit côtés de l'octogone et l'on arrive ainsi au chiffre rationnel de vingt-quatre, tout en garnissant d'une manière satisfaisante pour l'œil des surfaces qui demeureraient vides avec un seul personnage. L'iconographie condamne elle-même Ciampini, car les vieillards ne sont jamais nimbés, tandis que les apôtres le sont toujours, comme on peut s'en convaincre par l'inspection des mosaïques de Sainte-Marie-in-Cosmedin à Ravenne, du Triclinium, de la Navicella et de Sainte-Praxède, à Rome.

Il y a dans cette mosaïque d'Aix-la-Chapelle des singularités iconogra-

1. « Divina Majestas depingitur quandoque cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum nisi leo de tribu Juda. » G. Durand, « Ration. div. offic. », liv. I, c. III.

phiques qui en font une œuvre à part. Ainsi, à Saint-Paul-hors-les-murs, aux Saints-Côme et Damien, à Sainte-Praxède et autrefois à Sainte-Cécile, les vieillards sont figurés en deux groupes opposés, serrés les uns contre les autres et étagés sur trois rangs. L'espace dont il pouvait disposer a fait changer de méthode à l'artiste; on ne le blâmera pas de s'être mis plus à l'aise. A Rome, ils portent un double vêtement, tunique et manteau, tandis qu'à Aix, outre leur tunique ceinte à la taille et galonnée par le bas, ils n'ont sur un des bras qu'un pan d'étoffe qui, dans le dessin de Ciampini, est bien peu de chose pour signifier un manteau tout entier. A Rome encore, leur couronne est faite de feuillages d'or, réunis aux extrémités par un fermail gemmé, au lieu qu'à Aix ils offrent le « regnum, » tel que le décrit Anastase-le-Bibliothécaire, c'est-à-dire, un bandeau d'or, plein et uni, dont une moulure en relief accuse les contours. En voilà assez, ce semble, sur les dissemblances qu'il importait à l'archéologie de connaître; cependant il me faut insister sur deux points.

A Sainte-Praxède, les saints qui tapissent la conque de l'abside ont en main un « regnum » d'or, perlé sur les contours, gemmé au centre et articulé, comme la couronne de fer du trésor de Monza. Il conviendrait, dans la restauration, d'adopter ce parti, puisqu'il explique de la manière la plus satisfaisante et complète en même temps l'esquisse de Ciampini.

Le haut Moyen-Age — les mosaïques sont là pour l'attester — a le sentiment inné des convenances. Tout objet tenu ne repose pas directement sur la main qui le porte; mais, par respect pour l'objet lui-même, église, évangile ou couronne, il a pour support immédiat l'étoffe, ajoutée ou faisant partie du vêtement, qui recouvre les bras. Nulle attitude n'indique mieux la déférence pour celui à qui l'on offre et le soin révérencieux avec lequel on traite l'insigne reçu de Dieu même. Dieu tient, à main nue, dans les mosaïques, la couronne qu'il va décerner comme récompense, mais le héros, l'apôtre, le fidèle qu'il a ainsi orné d'un des attributs de sa gloire, reconnaissant et heureux, ose à peine toucher à l'insigne précieux et il se hâte d'interposer un pan de son vêtement. A Aix, d'après Ciampini, les vieillards présentaient à bout de bras et main nue leur couronne royale. Je n'en connais pas d'autre exemple et, il faut bien le dire, un tel oubli des traditions est fait pour choquer et provoquerait facilement un doute. Mais, comme Ciampini répète plusieurs fois le même geste, on peut à la rigueur croire qu'il est exact. Il n'en reste pas moins établi que l'artiste du IXe siècle agissait inconsidérément, et suivre fidèlement le dessin, plutôt que la tradition, c'est tout au moins reproduire une « singularité » iconographique.

Un mot de plus avec Ciampini sur l'attitude de ces vieillards. Ils sont debout, « stantes », mais légèrement penchés en avant. Leurs vêtements sont entièrement blancs, « candidis vestibus ornatæ »; d'une main, ils offrent leur couronne d'or, « coronas aureas manibus præferunt », tandis que l'autre restée libre gesticule[1]. Leurs yeux sont indifféremment tournés vers le Christ ou vers le public, et leurs pieds, qu'il est difficile de dire chaussés ou non, semblent marcher : vues de profil ou de trois quarts, leurs têtes se distinguent par de la barbe et de longs cheveux. Enfin ils se tiennent en avant de leurs siéges, « sedibus relictis », qu'ils viennent de quitter. Ces siéges, semblables à ceux que l'on remarque encore dans les catacombes et dont l'usage s'est maintenu jusqu'à nos jours aux chapelles papales, sont raides et massifs; on les dirait taillés dans des blocs de marbre. Leur haut dossier, cintré à la partie supérieure, doit être droit, quoique le dessin le creuse en forme de niche, et le banc qui sert à s'asseoir est un cube épais, sans ornements, soutenu aux angles par quatre pieds bas. Ces siéges rendent fort improbable le dessin de Ciampini, qui, contrairement à toute tradition, ne donne pas de dossier au trône du Sauveur.

X

Il ne reste plus qu'une observation à faire pour terminer l'analyse de la gravure de Ciampini. Au milieu de la zone inférieure paraît le chrisme, monogramme formé du nom même du Christ : « Subtus zophorum, Christi pedibus subjacet musivum monogramma. » — « Subtus autem sedentem prætacto opere divinum illud symbolum. » Le prévôt A Beeck, à qui j'emprunte cette dernière citation, donne une gravure où le monogramme est inscrit dans un cercle, absolument comme dans les anciennes mosaïques. Ce cercle circonscrit le champ sur lequel il s'étale et l'enveloppe d'une auréole lumineuse.

XI

Un seul monogramme pour décorer la zone inférieure d'une mosaïque, c'est vraiment bien peu, quand on est habitué, par une tradition d'environ neuf siècles, à voir l'épigraphie venir en aide à l'iconographie monumentale.

1. A Rome, la couronne est offerte à deux mains.

Toute mosaïque a son inscription en vers latins qui en élucident le sujet et désignent en même temps le donateur. Que la mosaïque d'Aix ait eu la sienne, je le croirais volontiers sur l'autorité d'un contemporain et d'un auteur du XVII[e] siècle, qui est encore plus précis.

Eginhart, qui a écrit la vie de Charlemagne, après avoir vécu dans son intimité, rapporte qu'il y avait dans la basilique une inscription en vers qui faisait le tour intérieur de la coupole et mentionnait la générosité et la munificence impériales, en nommant positivement Charlemagne comme l'auteur de l'édifice. Or, à une des extrémités, on lisait ces mots « Princeps Carolus », qui, peu de mois avant la mort du grand empereur, disparurent, sans que la raison en soit indiquée. Le biographe fait remarquer que tout autre aurait pû tirer de cette circonstance un mauvais présage, mais que Charlemagne ou n'y prit pas garde ou n'en fit nul cas. Voici le texte même d'Eginhart, dont l'interprétation n'est pas sans quelques difficultés.

« Erat in eadem basilica in margine coronæ, quæ inter superiores arcus interiorem ædis partem ambiebat, synoptice scriptum, continens quis auctor esset ejusdem templi, cujus in extremo versus legebatur : PRINCEPS CAROLUS. Notatum (est) a quibusdam, eodem quo decessit anno, paucis ante mortem mensibus, eas quæ PRINCEPS exprimebant litteras, ita esse deletas ut penitus non appareant; sed superiora omnia sic aut dissimulavit aut sprevit, ac si nihil horum ad res suas quolibet modo pertineret. »

Je sais bien qu'on peut alléguer contre mon opinion, qu'après tout je ne considère que comme probable, que le mot « corona », employé par Eginhart, s'entend d'une couronne de lumière en métal. Mais, outre que la qualification de pièce d'orfévrerie ne lui est pas donnée, et que Vitruve lui attribue un sens en architecture, comment admettre que l'inscription commémorative de la fondation du monument ait été peinte, — je ne dis pas gravée, car une si prompte altération ne s'expliquerait pas — sur un objet essentiellement meuble et accessoire? Pour être durable, une inscription de ce genre se place sur le monument, avec lequel il confond la durée de son existence. Rien ne répugne à ce que la base même de la coupole ou, si l'on veut, le pied du tambour, à hauteur des grands arcs, ait tiré de sa forme même le nom de « corolle » ou de « couronne[1]. » Je ne m'étends pas plus qu'il ne convient sur une interprétation qui n'est, à tout bien considérer, qu'une hypothèse se conciliant parfaitement d'ailleurs avec les traditions de l'art de la mosaïque.

1. C'est dans le même sens que feu Didron aîné, « Annales archéologiques », tome I, p. 326, emploie le mot « Coronal », qui exprime parfaitement l'idée du contour inférieur ou tambour de la coupole.

C'est un fait acquis à l'histoire que le pape saint Léon III vint exprès à Aix, en 804, consacrer la chapelle palatine. Le prévôt A Beeck relatant ce fait allègue en preuve la mosaïque elle-même, où, selon lui, deux vers, placés au-dessous de l'image du Sauveur, remémoraient ce qu'avaient fait pour la nouvelle basilique le pape et l'empereur : « versus ad occiduam templi plagam qua datur ingressus ad lævam supra uno e sacellis... in fastigio muri subtus Salvatoris faciem et protensum brachium indice manus commonstrante auratis vocabulis inscripti : »

Ecce Leo papa, cujus benedictio sancta
Templum sacravit quod Karolus ædificavit. »

Pesons bien les termes de cette citation. Ou il s'agit ici d'une représentation spéciale montrant saint Léon devant le Christ, ou simplement il est question du grand motif iconographique du dôme, où le Sauveur a le bras étendu pour bénir. Or, au-dessous du Sauveur, le monogramme du Christ semble indiquer le commencement et la fin d'une inscription. Cette inscription, si elle a existé, a dû commencer à la suite de ce monogramme, à la droite du spectateur, se continuer en suivant le contour de la coupole, pour venir aboutir au point de départ, c'est-à-dire à la gauche de celui qui, entré par la porte occidentale, s'arrête à regarder la mosaïque qu'il a devant lui et dont la phrase citée prend place directement au-dessus d'une des chapelles qui flanquaient l'octogone et à la partie supérieure de la muraille. Enfin il n'est pas jusqu'à l'expression employée par le prévôt A Beeck qui ne me fasse interpréter dans le sens de la mosaïque la qualification de « dorées » qui caractérise les lettres de l'inscription. Ne sait-on pas en effet que les inscriptions de ce genre se détachent toujours en lettres d'or sur fond d'azur?

XII

J'ai essayé de restituer l'inscription détruite, et pour cela, mettant en œuvre des matériaux des VIIIe et IXe siècles, j'ai supposé que les vers suivants avaient pu être écrits ainsi par Alcuin ou quelque contemporain.

Le poëte vante d'abord la beauté de la mosaïque. Ainsi ont fait tous ses prédécesseurs. Puis il en décrit le sujet. Il voit dans le Christ le maître du monde, qui inspire les quatre évangélistes.

Les formes symboliques des animaux apocalyptiques sont pour lui l'emblème des quatre vertus cardinales qu'il applique de suite à son maître et souverain.

pour que Dieu lui donne la grâce de gouverner saintement, avec prudence, justice, modération et force.

Le Moyen-Age est plein de ces rapprochements ingénieux.

Suivant l'usage, le sujet étant élucidé, on passe à la dédicace, et ici elle est double. Charlemagne offre à la Vierge Marie le temple somptueux qu'il a élevé en son honneur et lui demande en conséquence son secours pour parvenir aux cieux, où, uni au chœur des vingt-quatre vieillards, vieillard lui-même, il offrira à Dieu la couronne qu'il en a reçue. Enfin le pape saint Léon est nommé comme le consécrateur de l'édifice, qu'il a enrichi de faveurs spirituelles en faisant sur ses murs l'onction sainte.

Hæc domus[1] ampla micat variis operata[2] metallis,
Plus regis fidei pretiosa luce refulget[3].
Et decor[4] ecce suus splendet ceu Phœbus[5] in orbe[6],
Quando mane[7] fugat tetrae velamina noctis.

Sede throni residens Salvator, rector et auctor[8],
Vatum replet corda. Notant animalia clara
Almigraphos XPI, virtutes quattuor aeque[9].

1. « Haec domus ampla micat variis fabricata metallis. »
(Ste Cécile.)
« Ista domus.....
Nunc rutilat jugiter variis decorata metallis. »
(La Navicella.)
« Emicat aula piæ variis decorata metallis
Praxedis. ... »
(Ste Praxède.)

2. (De gestis Caroli Magni).

3. « In qua plus fidei lux pretiosa micat. »
(Sts Come et Damien.)

4. « Interiorque decor. »
(Épitaphe de la reine Hildegarde, femme de Charlemagne.)

5. « Nam velut Eois consurgit Phœbus ab astris. »
(Vers d'Angilbert sur Pépin, 787.)
« ..... Ab æterno pietatis lumine Phœbum
Vincit. »
(De Gestis Caroli Magni.)

6. « Et decus ecce suus splendet ceu Phœbus in orbe,
Qui post furva fugans tetræ velamina noctis. »
(La Navicella.)

7. « Splendore mane illuminas. »
(Hymne de Sexte, au Brév. Rom.).

8. Épitaphe de l'abbé Eginhart.

9. Bible de Charles-le-Chauve, à Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome.

Ecclesiae[1] invictus defensor sancte gubernet :
Prudenter, juste, moderate, fortiter atque[2].

Rex Karolus[3] studio fervens tibi, Virgo Maria,
Condidit hanc aulam per saecla futura manendam[4].
Posce Deum ut limen mereatur adire polorum[5],
Et senior laetus[6] Domino offerat ipse coronam.

Est tamen his pulchris specialis gratia rebus[7].
Mystica verba loquens[8], aedem Leo rite sacravit,
Pastor apostolicus, nulli pietate secundus[9].

XIII

Ciampini n'a indiqué aucune de ces bordures rouges gemmées et perlées qui sont l'encadrement obligé de toutes les mosaïques, même à la dernière période, qui est le XIIIe siècle. Je ne pense pas que les côtes ou nervures de l'octogone fussent relevées par des bordures, mais il est incontestable que les différentes zones durent être séparées par des filets facilitant le passage d'une couleur à une autre ou tranchant entre deux zones de même teinte. On remarquera dans le dessin de Ciampini la ligne qui indique la transition.

Dans les mosaïques carlovingiennes, le sol est figuré par une teinte verte, imitant une prairie, quelquefois émaillée de fleurs, et dont la nuance s'éclaircit à mesure qu'elle monte. Ciampini ne met sous les pieds des vieillards rien

1. Au Moyen-Age, la syllabe « cle » est toujours brève, quoiqu'on l'ait faite longue depuis.

« Quem sanctum Christi prædicat ecclesia. »
« Quo nimis ipsius indiget ecclesia. »

(De Gestis Caroli Magni.)

2. Bible de saint Paul.
3. La syllabe « Ka » était brève au temps de Charlemagne :

« Miretur Regem progenitum Carolum. »
« Et regnum soli jure datur Carolo. »

(De Gestis Caroli Magni.)

4. « Condidit hanc aulam lætus per saecla manendam. »
(La Navicella.)
5. « Fretus ut his limen mereatur adire polorum. »
(Ste Praxède.)
6. « Dispositum a Domino gaudens invadet honorem. »
(Vers de Walfrid Strabon sur Charlemagne.)
7. Épitaphe du pape Jean Ier, à Saint-Pierre du Vatican.
8. Épitaphe de saint Grégoire-le-Grand.
9. Épitaphe du pape Adrien Ier.

qui dénote la terre sur laquelle ils marchent; aussi se tiennent-ils comme suspendus en l'air et sans appui matériel, ce qui n'est ni normal ni conforme aux enseignements de l'archéologie.

XIV

M. Labarte, au tome IV, page 227, de son « Histoire des Arts industriels », a formulé cette appréciation que je ne puis accepter : « Il est impossible de juger de l'âge et de la qualité d'une mosaïque, uniquement d'après les gravures de Ciampini; mais, cependant, tel qu'il est, le dessin gravé ne permet pas de reporter la mosaïque au IXe siècle, tant elle s'éloigne du style de cette époque. » Je crois au contraire que le lecteur qui m'aura suivi dans ma description de la mosaïque d'Aix ne sera pas ébranlé par cette affirmation téméraire et hasardée, car j'ai donné assez de preuves tirées de l'iconographie elle-même pour former une conviction à cet endroit. Sans doute, cette mosaïque a son caractère propre qui empêchera toujours de la mettre sur le même rang que les autres œuvres du même style et de la même époque. L'intérêt qui s'y attache est même accru par cette physionomie franche qui, tout en permettant de la dire sœur de plusieurs autres, lui laisse encore un certain cachet d'individualité et d'originalité. Tout bien examiné, je ne vois qu'un seul motif de détail qui ne soit pas carlovingien, je veux dire ce « pluvial » exceptionnel, dont la présence ne me déconcerte pas et ne modifie nullement mon opinion pour tout le reste de la composition, car l'histoire fournit assez de dates de ravages et d'incendies pour faire supposer des restaurations postérieures.

Même avec le mauvais dessin de Ciampini, nous pourrions, par analogie, tirer quelques conclusions, et c'est cette même analogie qui m'a permis de dresser la liste des monuments que l'artiste choisi par le jury devra consulter et copier de grandeur naturelle pour faciliter l'exécution des cartons.

Mais, outre ces données particulières et de détail, il y a encore un document qu'il ne faut pas rejeter sans motif grave et qui est la voix des siècles. Or la tradition a toujours affirmé que la mosaïque était carlovingienne. Une seule chose pourrait m'en faire douter, c'est que Éginhart, notant les artistes que Charlemagne appela pour décorer sa chapelle, ne parle pas des mosaïstes, et que, dans l'énumération qu'il fait des œuvres d'art accumulées au dôme, il se tait sur la mosaïque pour parler exclusivement de l'orfévrerie et de la fonte du bronze : « Auroque et argento et luminaribus atque ex ære solido cancellis

et januis ornavit. » Toutefois, ce silence est singulièrement atténué, pour ne pas dire complétement infirmé, par cet autre texte que rapporte Baronius, à l'an 795 de ses « Annales ecclésiastiques ». Le savant cardinal dit, en effet, que des lettres du pape Adrien Ier il ne reste plus au Vatican que le sommaire[1]. Or la lettre douzième porte en substance qu'Adrien Ier autorisa Charlemagne à prendre sur les murs mêmes des temples de Ravenne les mosaïques qui lui étaient nécessaires : « Carolo Regi musiva et marmora urbis Ravennæ, tam in templis quam in parietibus et stratis sita, sicut petierat, donat. »

La lettre, que ni Baronius ni Ciampini n'ont connue, se trouve imprimée dans le « Recueil des historiens des Gaules » de dom Bouquet, t. V, p. 582-583. En voici non plus seulement le sens, mais les paroles mêmes. Elles diffèrent des précédentes sur un point essentiel, à savoir l'endroit qui fournit les mosaïques et qui n'était pas un temple, mais bien le palais de Ravenne. « Domno excellentissimo filio nostroque spiritali compatri Carolo, regi Francorum et Longobardorum, atque patricio Romanorum, Adrianus Papa. Præfulgidos atque nectareos regalis potentiæ vestræ per Arvinum ducem suscepimus apices, in quibus referebatur quod palatii Ravennatis civitatis musiva atque marmora cæteraque exempla tam in strato quamque in parietibus sita, Vobis tribueremus. Nos quippe libenti animo et puro corde cum nimio amore Vestræ Excellentiæ tribuimus effectum et tam marmora quamque musivum cæteraque exempla de eodem palatio Vobis concedimus auferenda; quia per vestra laboriosa regalia certamina multis bonis fautoris vestri B. Petri clavigeri regni cœlorum, Ecclesia quotidie fruitur, quatenus merces vestra copiosa adscribatur in cœlis. »

Or le palais en question n'est autre que celui que fit construire Théodoric, et le chroniqueur de Ravenne, qui écrivait bien avant Charlemagne, a constaté que la voûte du triclinium et la façade du palaïs étaient couvertes d'émaux : « Theodoricus palatium struxit (à Pavie) et ejus imaginem in tribunalis cameris tesselis ornatis bene conspexi..... Hic autem similis fuit in isto palatio quod ipse ædificavit in tribunali triclinii, quod vocatur ad mare super portum, et in fronte regiæ quæ dicitur ad calchi istius civitatis (Ravenne)..... in pinnaculo ipsius loci fuit Theodorici effigies mire tesselis ornata, dextera manu lanceam tenens. »

Charlemagne a donc tiré du palais de Ravenne les cubes d'émail qui devaient tapisser les parois de sa chapelle, comme il en avait transporté les

1. Oldoinus assure que ces lettres sont conservées dans la bibliothèque Barberini, à Rome.

colonnes qui soutenaient les arcs et les marbres qui revêtaient les murailles, ainsi que l' « opus tessellatum » et « Alexandrinum » pour le pavage de la nef et celui des galeries supérieures.

Comment ces mosaïques furent-elles détachées? Il y a sur ce point deux systèmes. Ou Charlemagne fit scier les murs et enlever les mosaïques par panneaux pour les replacer telles quelles dans sa chapelle. Mais si l'enlèvement des mosaïques est de nos jours, même avec les procédés que nous possédons, d'une difficulté réelle, à plus forte raison, dut-on, sous Charlemagne, échouer contre des obstacles pour ainsi dire insurmontables à cette époque. Ou,—et cela me paraît plus rationnel,—Charlemagne se contenta de faire arracher les émaux pour les employer suivant un nouveau dessin. D'ailleurs, comment eût-on pu rajuster des pièces qui, pour les dimensions, ne devaient pas cadrer avec le nouvel édifice? Saint-Jean « in fonte » et Sainte-Marie « in Cosmedin » de Ravenne sont, il est vrai, voûtés en coupole, comme la chapelle palatine, mais dans des proportions moins considérables et surtout avec un moindre développement en hauteur. Enfin le voyage n'eût-il pas désagrégé les uns des autres ces cubes d'émail, si susceptibles quand on ne prend pas d'extrêmes précautions pour les faire arriver à bon port.

L'artiste carlovingien, quel qu'il soit, n'aura donc eu à sa disposition que des cubes d'émail remontant aux ve et vi^e siècles et qu'il aura employés selon son goût et son talent. Je viens d'assigner une date à ces émaux. C'est celle de toutes les mosaïques de Ravenne. Il n'y en a ni d'antérieures ni de postérieures, car la splendeur de Ravenne a été singulièrement éphémère et a vite passé avec les causes essentiellement transitoires qui l'avaient préparée et maintenue quelque temps.

Quelques-uns de ces émaux ont pu encore provenir de temples païens, et c'est ce qui me persuade que le « templa » de Baronius n'est pas complétement dénué d'authenticité. Dans mon « Histoire de la Mosaïque » j'ai dû approfondir cette question, et il résulte de mes recherches que les mosaïques d'émail n'ont été vraiment mises en honneur que par le christianisme, et que les émaux païens sont de très-petite dimension, équivalant tout au plus à la quatrième partie des cubes façonnés pour les mosaïques du Moyen-Age. Tels sont, en effet, tous nos émaux verts, où les bulles d'air crevées dénotent une difficulté réelle dans la fabrication. A moins, toutefois, que du temps de Théodoric, comme à Sainte-Sophie de Constantinople, les cubes ne fussent fort petits et une certaine quantité daterait de cette époque.

Charlemagne, en détruisant des monuments que le temps et la main des hommes avaient peut-être respectés, a fait œuvre de barbare. Le haut

Moyen-Age n'y regardait pas, et c'était pour lui économie de temps et d'argent que de puiser, comme dans une carrière, dans les monuments hors d'usage ou superflus, pour construire à nouveau et orner avec ces débris. En Italie, j'ai souvent constaté cette méthode commode et peu coûteuse, qui maintes fois dispense les architectes du besoin d'avoir un peu de talent.

Au IXe siècle, l'art de la mosaïque n'était plus cultivé qu'à Constantinople, où il fleurissait encore, et à Rome, où il était en pleine décadence. Si Charlemagne eût fait venir un mosaïste de l'Orient, son œuvre se ressentirait de l'influence byzantine, et j'affirme bien résolûment que, loin d'en conserver la moindre trace, elle est essentiellement de style latin. L'artiste qui dessina la composition appartenait peut-être à l'empire des Francs, puisqu'à la même époque l'église de Germigny-des-Prés, près d'Orléans, avait aussi sa mosaïque, mais il y a tout lieu de penser, d'après les indices multiples que j'ai signalés, et surtout le texte si précis du moine de Saint-Gall, que l'exécution fut confiée à un artiste romain qui n'eut qu'à s'inspirer de ses souvenirs et des monuments sans cesse présents à ses yeux, pour élever dans les airs la radieuse coupole de la chapelle palatine [1].

XV

Que la mosaïque carlovingienne n'ait pas longtemps subsisté dans son intégrité première, et qu'après les ravages des Normands, Othon III, au Xe siècle, l'ait fait restaurer et compléter, c'est désormais un fait acquis à l'histoire et dont se porte garant le prévôt A Beeck : « Verum post Nortmannicam cladem cum Otthones Saxones imperio potiti animum adjecissent ad resarciendam stragem illo hoste illatam cum primisque tertius Otto, adauctis proventibus .... » (P. 92.)

Or Othon fit venir d'Italie un artiste du nom de Jean, et lui confia le soin de l'achèvement de la décoration par la peinture monumentale, fresque peut-être, mais plus probablement mosaïque, pour mieux s'harmoniser avec ce qui existait déjà. J'ai dit à dessein « mosaïque », car les mots « pictor » et « pictura » s'entendent ordinairement au Moyen-Age de cet art, comme plus tard le mosaïste de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure se qualifiait simplement « pictor ».

1. « In genitali solo basilicam antiquis Romanorum operibus præstantiorem fabricare... molitus... Ad cujus fabricam de omnibus cismarinis regionibus magistros et opifices omnium (in) id genus artium advocavit : super quos unum abbatem cunctorum peritissimum ad executionem operis constituit. » Monach. Sangall., lib. I.

Il y a beaucoup à apprendre à ce texte du prévôt A Beeck : « Recte..... Magnus Karolus picturis musiaci operis..... circumvestivit basilicam; recte Otho tertius imp., dum quodam tempore mansionem in Aquensi palatio, veluti in regia sede ac reipublicæ domicilio, accepisset, advertissetque ejusdem loci capellam sufficientibus necdum decoratam picturis, zelo decoris domus Dei excitus, venerabilem virum Joannem, natione et lingua Italum, artis picturæ quam scientissimum, ab Italia accersivit, et ut doctas manus huic negotio applicaret, imperavit. Paruit is et singulare artificium Aquis expressit, licet vetustate temporis uti res cæteræ interierit. » (P. 93.)

L'art de la mosaïque était donc perdu. Comme tant d'autres choses, il avait fait naufrage dans ce cataclysme qui affligea l'Europe aux IXe et Xe siècles. Mais un artiste habile le retrouva et en dota la basilique carlovingienne.

Outre les restaurations, que fit-il? A Beeck ne mentionne que les douze apôtres et une inscription métrique. J'y pourrais ajouter les portraits de saint Léon et de Charlemagne, qui ne doivent pas remonter à une époque antérieure.

Le collége apostolique est clairement indiqué dans cette phrase, dont je ne cite que le commencement, car la fin s'embarrasse dans une question théologique ici tout à fait hors de propos : « Junctæ itidem tubæ evangelicæ, Apostoli, verbi Dei præcones, quorum iconas et cultum in ecclesiis novæ legis consimili duodenario numero boves in augusta æde sacra Salomonis figuratim expressere. » (P. 93.)

De ce rapprochement entre la figure et la réalité, je conclus à un motif iconographique nouveau, à savoir que, laissant intacte la mosaïque de Charlemagne, Othon se contenta d'ajouter les douze apôtres en dehors et au-dessous de la composition première. La place qu'ils occupaient mérite d'être recherchée, au cas où un jour on songerait à les rétablir.

Les Italiens, au Moyen-Age, n'ont pas produit des œuvres anonymes : ils transmettaient volontiers leur nom à la postérité et apposaient leur signature, souvent en vers, sur les monuments que leur talent avait élevés ou décorés. Jean suivit l'usage de sa patrie. Malheureusement il ne nous est resté que deux vers de l'éloge qu'il s'était consacré. Recueillons-les pieusement, car ils précisent tout à la fois une date et la « valeur » que s'attribuait cette main étrangère.

« Quis autem imperator eumdem a patriæ sustulit gremio brevi in eadem pictura declaravit versiculo :

A patriæ nido rapuit me Tertius Otto.

« Alter etiam versus ibidem appositus hujus artificis pandebat titulum :

Claret Aquis, sana tua qua valeat manus arte. »
(A Beeck, pag. 93.)

L'art est singulièrement rehaussé quand les gouvernants récompensent les artistes de la manière la plus noble et la plus digne. Othon le comprit si bien et rencontra dans l'artiste italien de telles qualités, qu'il voulut en faire un évêque. Mais le duc de la province où était situé le siége que l'empereur lui destinait, préférant l'avoir comme gendre, lui offrit sa fille en mariage. Quel artiste fut jamais plus honoré! On se disputait à qui le comblerait davantage de faveurs. Lui, sans ambition, préféra l'exil à la violation de la chasteté qu'il avait jurée, et, revenu dans la contrée illustrée par sa gloire, il mourut à Liége et fut enseveli dans l'église Saint-Jacques. Son épitaphe le montre peignant avec art la chapelle carlovingienne et contribuant par là à en faire un monument à part et « rare » dans le monde entier. Il n'est pas, en effet, que je sache, d'autre mosaïque qui puisse être attribuée au x[e] siècle, et, même dans sa restauration, la chapelle palatine a devancé Saint-Marc de Venise.

Je n'ai fait que condenser ici l'enseignement qui ressort de ce passage du prévôt de la collégiale : « In cujus operis remunerationem idem Otto Joannem in Italia episcopali donavit honore; at impeditus a duce provinciæ sub qua episcopalis sita cathedra, qui malebat hunc virum moribus et pietate spectabilem filiæ suæ conjugio extollere quam præsulatu, recedit ab Italia castitatis amore et impulsu et rursus reddidit se regali præsentiæ. Qui tandem Leodii sub antistite Baldrico viam universæ carnis ingressus, sepultus in ecclesia S. Jacobi, juxta altare D. Lamberti martyris, ubi in exarato illi epitaphio etiam exquisito de opere Aquis picto hi versus :

Qua probat arte manum, dat Aquis, dat cernere planum
Picta domus Karoli, rara sub axe poli. » (Pag. 93.)

Pressons davantage ce texte, et nous y découvrirons un document de plus pour cette page que l'histoire de l'art devra un jour consacrer aux artistes sortis des rangs du clergé. Si l'empereur songe à faire de Jean un évêque, c'est que déjà Jean est clerc, simple clerc, non engagé dans les ordres sacrés, puisqu'il pourrait renoncer à la cléricature pour accepter le parti brillant qui lui était présenté. D'ailleurs, les artistes laïques n'ont jamais eu la réputation de gens chastes, et la mention de l'évêque Baudri sur la tombe du défunt

dit assez explicitement que de l'un à l'autre existaient des rapports qu'explique naturellement la hiérarchie ecclésiastique.

Ce peintre Jean a d'ailleurs un nom connu, et le chanoine Bock possède des notes précieuses sur sa biographie. Il suffit ici de savoir qu'il était originaire de Venise et que l'évêché de Verceil lui fut destiné. J'ajouterai que peut-être son talent s'étendait aussi à la sculpture, car je trouve, à la même époque, cette signature IOANNES DE VENETIA au linteau de la grande porte de la diaconie de Sainte-Marie-in Cosmedin, à Rome.

XVI

Même avec la restauration entreprise par Othon III, je ne m'explique pas la forme insolite du pluvial et de son agrafe en quatre-feuilles, qui reportent à une époque postérieure. Je préfère y voir une altération occasionnée par les incendies qui désolèrent le dôme et portèrent une atteinte grave à ses constructions. Voici les dates que me fournit le prévôt A Beeck ; la dernière surtout concorde parfaitement avec le style de l'addition que j'ai signalée. Deux nous font remonter au XIIIe siècle; avec la troisième, nous descendons au XIVe.

« Anno salutis 1224 (c'est la chronique du moine d'Airvault qui en a gardé le souvenir), festa die Petri ad vincula, prima vigilia noctis, Aquis granis ignis violentus ecclesiarum (sic), palatia, ac totam civitatem pervasit decoxitque omnia. » (P. 118.)

« Fatalis itidem civitati Aquensi vilibus cineribus et fumo fuit dies SS. Viti et Modesti, anno 1236, quo intra nonam et tempus vespertinum, flamma circumlabente concremata fuit, una cum ecclesiæ tecto et ædificiis claustri gloriosæ virginis Mariæ. » (P. 118.)

« Ætate ac gubernaculo Karoli nomine quarti, anno Redemptoris MCCCLXVI, Graniaquis conflagratio ignis ferventissima ad tritum compitum populari dictione « Schmidestrass » tanta vi surrexit ut, volans victrix flamma tectum Marianæ ædis deusserit cremâritque, in qua superfusis aquis extinguenda solers celeritas cujusdam e familia ac divi Francisci disciplina cœnobitæ cum primis enituit, in meritam gratiam a senatu ecclesiastico donati florenis decem et quinque, non aspernando isthoc æris honorario munere. » (P. 135.)

Un autre fait est encore précieux à recueillir. En 1247, Guillaume, élu par le pape roi des Romains, mit le siége devant la ville d'Aix, qui favorisait le parti contraire ; mais au bout de six mois, épuisée par la famine, la ville

céda et ouvrit ses portes. Innocent IV députa l'archevêque de Liége pour « faire réparer les églises dévastées par les soldats » : « Post hanc diutinam obsidionem Innocentius pontifex mandat Leodiensium præsuli ut respectum habeat restaurandorum ædificiorum Aquensium quæ destructa erant manu militari. » (P. 120.)

XVII

Des sommets élevés de l'art descendons à l'exécution, et de l'idée passons aux procédés, afin de surprendre le travail même de l'artiste.

Un archéologue, pourtant assez sagace d'habitude, s'est mépris en traduisant sur la foi du dictionnaire « ad usum studiosæ juventutis », par « revêtement de marbre », le mot « metalla », employé par les inscriptions métriques des mosaïques exclusivement pour désigner les émaux brillants dont les absides étaient parées. Anastase a un mot spécial, « platonia », pour qualifier ce placage de marbre, nommé en divers passages de son « Liber Pontificalis ». D'ailleurs le contexte seul de ces inscriptions éloigne toute équivoque. Ainsi, au VIe siècle, la mosaïque des Saints-Côme-et-Damien débute par ce distique, où la clarté de la foi est opposée à l'éclat des émaux :

« Aula Dei claris radiat speciosa metallis,
In qua plus fidei lux pretiosa micat. »

A Sainte-Agnès-hors-les-murs, la poésie est plus positive encore; elle mentionne la peinture d'or faite avec des émaux taillés et compare ses teintes à l'aurore naissante, aux nuées, à l'arc-en-ciel, aux plumes du paon :

« Aurea concisis surgit pictura metallis,
Et complexa simul clauditur ipsa dies.
Fontibus e niveis credas aurora subire,
Correptas nubes roribus aura rigans;
Vel qualem inter sidera lucem proferet irim
Purpureusque pavo ipse colore nitens. »

Enfin, au IXe siècle, le pape saint Pascal ne connaissait pas d'autres termes pour vouer à la fille du sénateur Pudens sa mosaïque de Sainte-Praxède :

« Emicat aula piæ variis decorata metallis
Praxedis. »

Il est donc avéré maintenant que « metalla » signifie « émaux ». Or je ne trouve que des émaux dans ces mosaïques anciennes, et l'émail employé

alors peut se définir : « une pâte vitreuse, fondue au feu et colorée par un oxyde métallique ». C'est si bien du verre compacte et épais, que la mosaïque de Capoue s'exprimait ainsi, au IXe siècle, dans son inscription votive :

« Vitreum dedit Ugo decorem. »

J'ai dit que l'architecte chargé au siècle dernier de transformer l'intérieur du dôme avait piqué dans le plâtre de son ornementation, d'où ils se détachent facilement, une certaine quantité de cubes d'émail, débris de la mosaïque carlovingienne. Je suis monté sur les échafaudages pour examiner de près ces émaux, et là j'en ai constaté de plusieurs sortes. Les cubes dorés sont en grand nombre et les cubes gros bleu en moindres proportions; toutes les autres nuances sont mêlées.

Dans la salle du chapitre trois vastes corbeilles sont également remplies de débris. J'ai passé beaucoup de temps à examiner minutieusement leur contenu et je n'y ai guère trouvé que des émaux bleus ou dorés. Évidemment l'on avait fait un choix et tout ce que l'on avait jugé inutile avait été jeté au rebut. Cependant dans ce fouillis j'ai observé plusieurs nuances d'émail qui sont : le verre ordinaire, le doré, le rouge, le bleu, le vert, le noir et le blanc.

Le violet clair, lilas tendre, est de la plus grande rareté.

Il n'en est pas de même du verre de bouteille qui a été fréquemment employé. Ses nuances sont l'uni et le lamé de rouge. Souvent le cube est formé de deux morceaux de verre soudés au feu, ce qui dénote des verres « soufflés » et non « fondus »; autrement, comme les émaux, ils auraient plus d'épaisseur.

Le blanc laiteux et opaque a dû servir aux vêtements et le verre blanc aux lumières.

Ce dernier, toujours de très-petite dimension et par conséquent de fabrication très-ancienne, a été aussi préparé pour recevoir la feuille d'or. Sa transparence le fait ressembler au cristal.

L'émail que Théophile nomme verre blanc, « albus », est assez semblable à notre verre à vitre, comme lui transparent, clair, et d'un vert « sui generis ». C'est le verre dans toute sa simplicité primitive, sans coloration artificielle, mais épuré.

Théophile dit que l'or s'appliquait sur ce verre blanc. En effet, les nombreux échantillons que fournit le dôme d'Aix-la-Chapelle sont presque tous de cette nature; cependant il en est quelques-uns où l'or est appliqué sur verre de bouteille et sur émail rouge pour lui donner plus de bril-

lant. L'or réduit à une très-mince pellicule est toujours jaune, jamais vert. Il a été collé directement sur le cube qui sert à le fixer. Pardessus s'étend une légère feuille de verre blanc (et non d' « émail transparent ». — Viollet-le-Duc, « Dict. d'arch. », t. VI, p. 403), qui forme sa couverte et l'empêche de se détériorer à l'air. Le tout est soudé au feu, d'après le procédé que nous a conservé le moine Théophile, qui écrivait au XIIe siècle. Je dois déclarer qu'un grand nombre de ces couvertes s'est détaché et que l'or s'est enlevé, ce qui dénote une fabrication vicieuse et une époque de décadence.

L'émail rouge est de couleur claire et vive. Il offre encore quelques nuances : le rouge uni, mat ; le rouge veiné, que traversent horizontalement des veines très-foncées ; le rouge brun et le rouge mordoré que le feu du fourneau a saisi et brillanté.

L'émail bleu a les nuances sombres de l'indigo ou celles plus claires de l'azur ; il est encore granuleux et terne. Le bleu turquoise est d'une nuance douce et tendre.

Le vert est d'une nuance tendre et les cubes sont de si petite dimension que j'incline à les croire antiques, de l'époque romaine[1]. Je distingue le vert clair, le vert d'eau sale et le vert bleuâtre, lamé de rouge.

Le noir qui servait aux bordures, aux contours et aux ombres me semble avoir été exprimé ordinairement par des cubes de verre de bouteille, que des veines rouges horizontales assombrissent tellement qu'on ne reconnaît sa vraie nuance qu'en le présentant de profil et sur la tranche à la lumière. Cette teinte est moins dure que l'autre noir, qui est de deux espèces : opaque et brillant ou granuleux et à reflets bruns.

L'émail se fabriquait, comme encore de nos jours, par gâteaux plats, arrondis sur les bords. On le coupait et taillait au marteau, comme on le

1. Peut-être aussi faudrait-il voir dans les plus petits cubes des débris des mosaïques romaines enlevées par Charlemagne aux anciens monuments de Trèves, comme le rapporte Amalaire : « Qui etiam Carolus multum marmor et museum (musivum) plurimum de Treberis vexit ». Hincmar, décrivant le palais de sainte Hélène, mentionne un revêtement or et bleu, qui, n'étant pas du marbre, semble plutôt une mosaïque qu'un tissu : « Pavimentum variis marmoribus..... pario fuit lapide stratum, et parietes auro fulvo, velut hyacintho textu perlucidi fuerint facti..... et laquearia in modum cryptæ pretiosis marmoribus celatæ et anaglyphæ ». Ce qui me confirme dans cette opinion, c'est qu'au même endroit M. de Roisin a signalé (« Annal. arch. », t. XIII, p. 26) des « petits quadrilatères..... de toute couleur et nuance : rouge, bleu d'azur, vert, jaune, gris, noir et blanc ; les uns de terre cuite....., de marbre noir ; les autres de verre coloré, opaques ou translucides. Il y en a même de métalliques, dorés à la surface ou intérieurement et diaprés des plus brillants reflets ».

remarque sur la belle mosaïque de Saint-Jean de Latran, et, pour ne rien perdre, on employait même les bords, malgré leur irrégularité.

Nous avons relevé les nuances les plus importantes, celles qui reviennent le plus souvent dans la mosaïque, mais il manque encore le vert foncé, le pourpre violet et le jaune, qui sont indispensables dans une mosaïque du IXe siècle. Comme je ne trouve nulle part la trace d'une couleur de chair, il me paraît infiniment probable que, comme à Rome, dans les mosaïques de Jean VII et du Triclinium, les chairs étaient rendues par le marbre rosé que les Italiens, en raison de sa ressemblance avec la carnation, ont nommé « carnagione ». J'ai en effet trouvé un cube de marbre blanc et deux de marbre rouge, l'un couleur de brique et l'autre semblable au rouge antique dépoli; le blanc a servi aux fonds et le rouge aux saillies.

La mosaïque ne manque pas, dans le procédé, d'une certaine analogie avec les vitraux. Il faut à ces deux arts des fonds unis, des teintes plates, des contours parfaitement nets et un assemblage de petits morceaux, même une certaine irrégularité dans la forme et inégalité à la surface pour produire de puissants effets d'ombre et de lumière.

Un fond uniforme serait fastidieux pour l'œil; une vaste étendue dorée éblouirait. Les artistes du Moyen-Age l'ont si bien compris que, dans leurs vitraux comme dans leurs tableaux sur bois, ils ont fait un usage constant du quadrillé, qui amortit l'effet cru et dur d'une teinte uniforme trop développée. Sur les panneaux dorés du Moyen-Age, le fond est couvert de lignes creusées ou peintes, qui en éteignent la vivacité; de même, dans l'art de la mosaïque, la juxtaposition des cubes n'est ni si méthodique ni si régulière qu'elle ne laisse entre deux cubes un léger espace vide qui, vu de loin, semble un immense réseau dont les mailles se dessinent légèrement en noir sur le fond d'or.

Faute d'avoir observé ce procédé dans les nouvelles mosaïques de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, l'on est arrivé à dissimuler tellement les cubes d'émail que, d'en bas, il n'y a plus apparence de mosaïque et que les yeux, fatigués par l'éclat de l'or, ne peuvent longtemps fixer le tableau. Un peintre contemporain, d'un rare talent, Hippolyte Flandrin, dans ses belles peintures murales du chœur de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, pour éviter cet inconvénient, avait, sur le fond d'or de ses tableaux, imité le travail minutieux de la mosaïque, suivant en cela l'exemple donné par Raphaël dans les « stanze » du Vatican[1].

1. V. Viollet-le-Duc, « Dictionn. d'architect. », t. VII, p. 77.

Les cubes d'émail ne sont pas de même dimension sur toutes leurs faces, mais taillés en queue, de manière à s'enfoncer dans le mortier qui les fixe à la muraille.

Leur surface extérieure est généralement carrée ou oblongue, quelquefois triangulaire. Elle mesure de un à deux centimètres dans sa plus grande largeur et sa hauteur varie de un à un et demi.

Si le cube était taillé droit et à vive arête, sa solidité, une fois fixé, en souffrirait. Au contraire, taillé obliquement avec une légère dépression au milieu et une surface rugueuse, il happe plus facilement le mortier, auquel il adhère si fortement que, sur bon nombre de cubes, on le voit encore ne formant plus avec eux qu'un seul bloc.

Ce ciment est d'un grain extrêmement fin et, à première vue, on y constate un amalgame de chaux et de sable passé au tamis. Pour mieux se rendre compte des procédés anciens et les reproduire au besoin, il faudra faire analyser par un chimiste le mortier et les cubes d'émail. Quand il s'agit de faire une restauration et qu'on la veut absolue et scientifique, on ne saurait trop s'appesantir sur des détails vulgaires si l'on veut, mais qui peuvent avoir leur utilité au point de vue pratique.

XVIII

Maintenant que le sujet est déterminé et le procédé connu, que reste-t-il à faire pour que la restauration qui va être entreprise soit à la fois consciencieuse et irréprochable?

Il faut plusieurs choses : un dessinateur de cartons, un jury d'acceptation et un mosaïste.

Le chapitre a pris une initiative intelligente et louable en donnant à un artiste allemand la mission de copier de grandeur naturelle, de calquer et d'estamper, d'après mes indications, à Rome et à Ravenne, les types qui offrent une certaine analogie de style et d'époque avec l'idée que nous nous faisons de la mosaïque carlovingienne. Ces études préalables seront d'une grande utilité pour celui qui sera chargé de dessiner les cartons.

Le concours a l'immense avantage de mettre en présence des hommes de talents divers et, partant, de permettre de choisir entre tous l'artiste qui offre le plus de savoir et de garanties, quelle que soit sa nationalité [1].

1. Deux seuls projets ont été présentés : l'un est signé « de Quast » et l'autre « Schneider ». La Prusse a donc seule pris part à cette œuvre nationale.

Le jury se compose de MM. de Salzenberg pour la Prusse, Schmidt pour l'Autriche, Béthune

Une commission devient nécessaire pour fixer le programme du concours et juger les œuvres présentées. Trop nombreuse, elle ne fonctionne pas. Qu'elle ait un président, un secrétaire et quelques membres, c'est assez.

Pour être sérieuse, il est de toute nécessité qu'elle soit indépendante et que, sans égard pour les personnes, dégagée de toute influence et de toute pression, elle rende ses arrêts par pur amour de la vérité et de l'art. Il ne s'agit pas d'appuyer un système, de favoriser tel ou tel personnage, mais de parler librement sur un sujet qui, après tout, ne doit être débattu qu'entre archéologues et gens compétents.

Ce n'est donc pas une affaire purement d'académie ; mais, comme il s'agit d'une église, le clergé a droit à y être représenté. Nous laissons trop souvent, nous autres ecclésiastiques, les laïques se mêler de bâtir, meubler, restaurer nos églises à leur gré, en dehors même de nos goûts les plus légitimes et de nos traditions. Soyons maîtres dans nos églises et que rien ne s'y fasse sans notre concours actif et efficace ; à nous de ne pas rester en arrière pour les études ecclésiologiques; à nous aussi de reprendre le rang que nous avons laissé usurper.

Le jury fixera les bases du concours et jugera les peintres d'après l'esquisse coloriée de l'ensemble et certains détails de grandeur d'exécution ajoutés à titre de justification. Quant aux principes, ils se résument en un seul : le style sera sévère et le type adopté essentiellement carlovingien, avec cette raideur hiératique, ce calme traditionnel qui sied bien à ces hautes époques.

Le jury fait un choix, s'il y a lieu rend public son jugement motivé et, à défaut de vainqueur, confie l'exécution des cartons à l'artiste que l'unanimité des suffrages désigne comme le plus capable.

Il n'existe actuellement que trois ateliers de mosaïque monumentale et tous les trois sont italiens, car celui de Saint-Pétersbourg a été fondé sous la direction d'artistes du Vatican. Les ateliers de Venise, de Rome et de Russie avaient envoyé, en 1867, des échantillons de leur savoir-faire à l'Exposition universelle de Paris. On a donc pu les juger simultanément.

Des engagements antérieurs et d'autres considérations encore font donner la préférence à la grande fabrique de Venise, que dirige le docteur Salviati, dont les connaissances spéciales sont attestées à la fois par des œuvres de mérite et par une brochure pleine de faits intéressants sur l'art de la mo-

pour la Belgique, Barbier de Montault et de Surigny pour la France, Visconti pour l'Italie, Parker pour l'Angleterre.

saïque en émail. Contrôlé par le jury qui imposera les données archéologiques et surveillera l'exécution de manière à ce qu'elle ne sorte pas de la forme carlovingienne, M. Salviati, par ses antécédents et son talent d'artiste, se trouve parfaitement à la hauteur de la mission délicate qui lui est confiée.

Je n'aurai que deux observations à présenter à cet égard : l'une est relative à la coupole elle-même, que l'architecte doit réduire à sa forme primitive, singulièrement altérée par la suite des siècles, et consolider dans toutes ses parties, afin qu'il ne se produise ultérieurement aucun tassement ni aucune crevasse par le poids même de la mosaïque, après sa pose définitive. J'ai été témoin de la difficulté qu'a offerte la restauration de la mosaïque de la coupole de Saint-Pierre, crevassée sur plusieurs points et se détachant par fragments, par suite de l'effort opéré dans la construction.

L'autre observation porte sur l'exécution, qui peut sans inconvénient avoir lieu à Venise et non sur place, au dôme même. Il y a d'immenses avantages pécuniaires à ce que la mosaïque soit travaillée à distance du monument, d'après le système si ingénieusement imaginé par M. Salviati, qui d'ailleurs en garantit la solidité et la durée. Seulement, je demande instamment que tous soins soient donnés pour éviter que les raccords restent sensibles à l'œil nu et que, dans la juxtaposition des panneaux, une certaine ligne de démarcation ne se montre jamais entre eux. C'est là que se manifestent invariablement les boursouflures et les gerçures. Les mosaïques célèbres de la « Transfiguration » et de « Sainte Pétronille » dans la basilique du Vatican montrent, quoique polies après coup, ces inconvénients, car elles ont, comme disait Montaigne, l'aspect même du sol de Rome, « bossué et mal plaisant. »

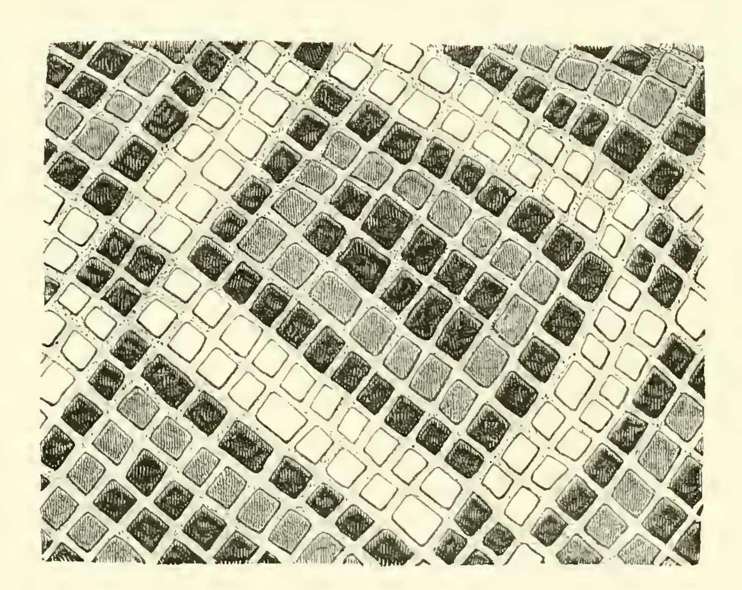
Il faut revenir franchement au système usité par le Moyen-Age. Lorsque la couleur fragile aura été remplacée par des cubes d'émail durable, on atteindra la perfection en se gardant bien d'en égaliser et polir les surfaces, ce qui ôterait à la mosaïque le caractère d'austérité qu'elle doit conserver.

J'ai entendu dire que le gouvernement prussien avait l'intention, à l'occasion de la restauration du dôme, de fonder, dans une institution polytechnique, une école spéciale de mosaïque. Mais, outre le temps qu'il faudrait pour former ces artistes novices et l'argent que coûterait cette innovation, je craindrais que la mosaïque de la chapelle palatine, qui serait son essai, n'eût à en souffrir considérablement. Il est plus prudent de traiter directement avec des artistes connus et éprouvés. Tout au plus la mosaïque d'Aix pourrait-elle servir d'instruction primaire à ces jeunes ouvriers, qui orneraient plus tard dans le même goût les belles et curieuses églises romanes de l'Allemagne.

Je n'ajouterai plus qu'un mot sur la restauration de la mosaïque carlovingienne. Presque tous les cubes d'émail — et ils sont nombreux — moins les dorés, peuvent encore servir. Pourquoi ne les emploierait-on pas, puisque nous leur trouvons une supériorité réelle sur les émaux de fabrication moderne, qui se ressentent beaucoup trop des procédés mécaniques usités dans ce temps-ci? Pour être même sûr que les nouveaux cubes ne diffèrent pas des anciens, on devra, après avoir analysé chimiquement ces derniers, faire des essais jusqu'à ce que l'on ait réussi à trouver la solution d'une identité parfaite, problème intéressant qui vaut bien la peine qu'on s'en occupe.

XIX

La lettre du pape Adrien Ier à Charlemagne est fort intéressante, même dans son laconisme, car elle établit que Charlemagne prit dans les temples et les palais abandonnés de Ravenne leurs mosaïques et leurs marbres. « Musiva et marmora urbis Ravennæ tam in templis quam in parietibus et stratis, tam marmora quamque mosivum cæteraque exempla de eodem palatio vobis concedimus auferenda », écrit Adrien à Charlemagne. (Epist. 36, apud Dom Bouquet et Baronius.)



J'ai recherché soigneusement s'il existait encore au dôme d'Aix-la-Chapelle quelque trace de cette appropriation. J'ai été assez heureux pour ren-

contrer en deux endroits, dans des coins des galeries supérieures, trois fragments de mosaïque de pavés et un large morceau d' « opus Alexandrinum ». La mosaïque de marbre n'étant restée que dans les angles, je suis autorisé à conclure que le sol des galeries était couvert de cubes juxtaposés et formant un dessin. Or ces mosaïques sont de deux sortes : l'une évidemment antique et pourtant de la décadence, composée de cubes de marbre noir où se dessine une série de losanges de marbre blanc que remplissent un trait en cubes de brique rouge et un fond blanc; l'autre, probablement carlovingienne et d'un mauvais style, où le « pavonazzo » remplace le rouge. De ce dernier type il reste deux spécimens en deux endroits différents. Le dessin en est régulier, mais les cubes ne sont même pas taillés carrément, et on dirait de l' « opus incertum », avec la prétention d'imiter, quoique grossièrement, le dessin précédent.

Le morceau d' « opus Alexandrinum », qui se trouve maintenant dans la galerie supérieure, a été évidemment déplacé, et je crois qu'il vient de la nef même de l'Octogone. Il a son analogue au palais des Césars à Rome [1]. Il se divise en quatre carrés, où sont inscrits des losanges qui se correspondent, comme dans l'écartelé du blason. Les marbres découpés géométriquement alternent de manière à opposer le blanc à la couleur. On y trouve des morceaux de rouge antique bréché, « marmor Lydium », de mauvaise qualité; du porphyre rouge, « lapis Thebaïcus »; du jaune antique bréché, « marmor Numidicum »; de la porte sainte, « marmor Jassense »; de la fleur de pêcher, « marmor Molossium ». C'est bien là la mosaïque de marbre, inventée sous l'empereur Alexandre Sévère, qui lui a donné son nom « opus Alexandrinum » [2].

XX

Le pape Adrien I[er] autorisa Charlemagne à prendre des marbres, « marmora », dans la ville de Ravenne. Eginhart précise davantage le tribut prélevé sur l'antiquité classique, en disant que les marbres et les colonnes vinrent à la fois de Rome et de Ravenne. « Cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit ».

1. Charlemagne, pendant son séjour à Rome, habita le palais des Césars, au Palatin. L'histoire rapporte même qu'il y tint un lit de justice. Récemment les fouilles ont fait découvrir des pièces d'argent frappées au nom de Lothaire, qui y résida également.

2. Le prévôt A. Beeck semble attribuer à Othon II le pavage mosaïque : « Otho II ..... miri decore artificii nuncuparunt, pavimenti supremo et inferiori monasterii e marmore tessellato opere olim strati ».

Un poëte contemporain confirme ce fait dans ces deux distiques :

« Ad quæ marmoreas præstabat Roma columnas,
Quasdam præcipuas pulcra Ravenna dedit.
De tam longinqua potuit regione vetustas
Illius ornatum, Francia, ferre tibi ».

Les colonnes étaient destinées à soutenir les arcs des galeries supérieures. Napoléon Ier en a enlevé six, que le roi de Prusse a remplacées par du granit rouge de Silésie; mais j'ai vu encore en place deux colonnes de « pavonazzetto », « marmor Phrygium », deux de marbre gris, deux de granit rouge, deux de granit blanc et noir du forum de Trajan, et une, la plus précieuse de toutes, de vert antique, « lapis Atracius. » Des quatre colonnes de rarissime porphyre vert qui supportaient le ciborium, il n'en reste plus que deux, les autres ayant été transportées, dit-on, au musée du Louvre.

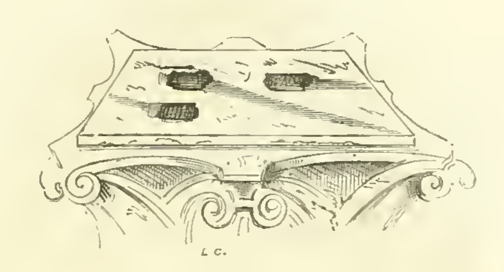
Je trouve aussi, encastrées dans le pavé, des dalles de marbre grec et de marbre du mont Hymette, « marmor Hymettium », taché dans toute sa longueur de grandes veines droites et bleuâtres. Le siége sur lequel Charlemagne fut assis dans son tombeau est lui-même de marbre blanc, avec quatre marches de très-beau marbre grec, « marmor Tyrium ». Le sarcophage où est sculpté l'enlèvement de Proserpine est aussi de marbre blanc, comme les chapiteaux antiques d'ordre corinthien, déposés dans l'ancienne salle du chapitre, et les grandes dalles entassées dans un réduit, près du clocher[1].



Charlemagne apporta des chapiteaux tout sculptés pour s'éviter la peine de les faire travailler. La colonne arriva en trois morceaux : base, fût et chapi-

1. Sa Sainteté Pie IX, sur la demande qui lui en a été faite par le chapitre, a bien voulu accorder, pour la restauration projetée, deux blocs de cipollin, deux d'africain, un de porte sainte

teau. Les remettre en place était plus difficile : l'architecte y échoua. Pour maintenir ces trois parties droites et adhérentes ensemble, il les transperça d'un goujon de fer, qu'il scella avec du plomb fondu. On voit encore, à la partie supérieure des tailloirs, le travail curieux de rigoles qui devaient porter au milieu du chapiteau le plomb liquide nécessaire à son équilibre. J'ai même trouvé cette particularité si intéressante, que j'ai prié M. de Surigny de la



dessiner pour constater une fois de plus l'affaissement des arts à l'époque carlovingienne, même en ce qui tient exclusivement au métier.

Là où finissait le travail de mosaïque, commençait ce revêtement de plaques de marbre qui garnit le rez-de-chaussée à Saint-Vital de Ravenne et qu'Anastase le bibliothécaire nomme « Platonia ». Les plaques enlevées aux parois, « marmora in parietibus sita », furent dressées le long des murs et retenues par des crampons de fer, que l'on ne cherchait pas à dissimuler et qui débordaient en haut et en bas. Aussi un poëte du temps a pu dire avec vérité :

Saxa locat, solido conjungens marmora nexu.

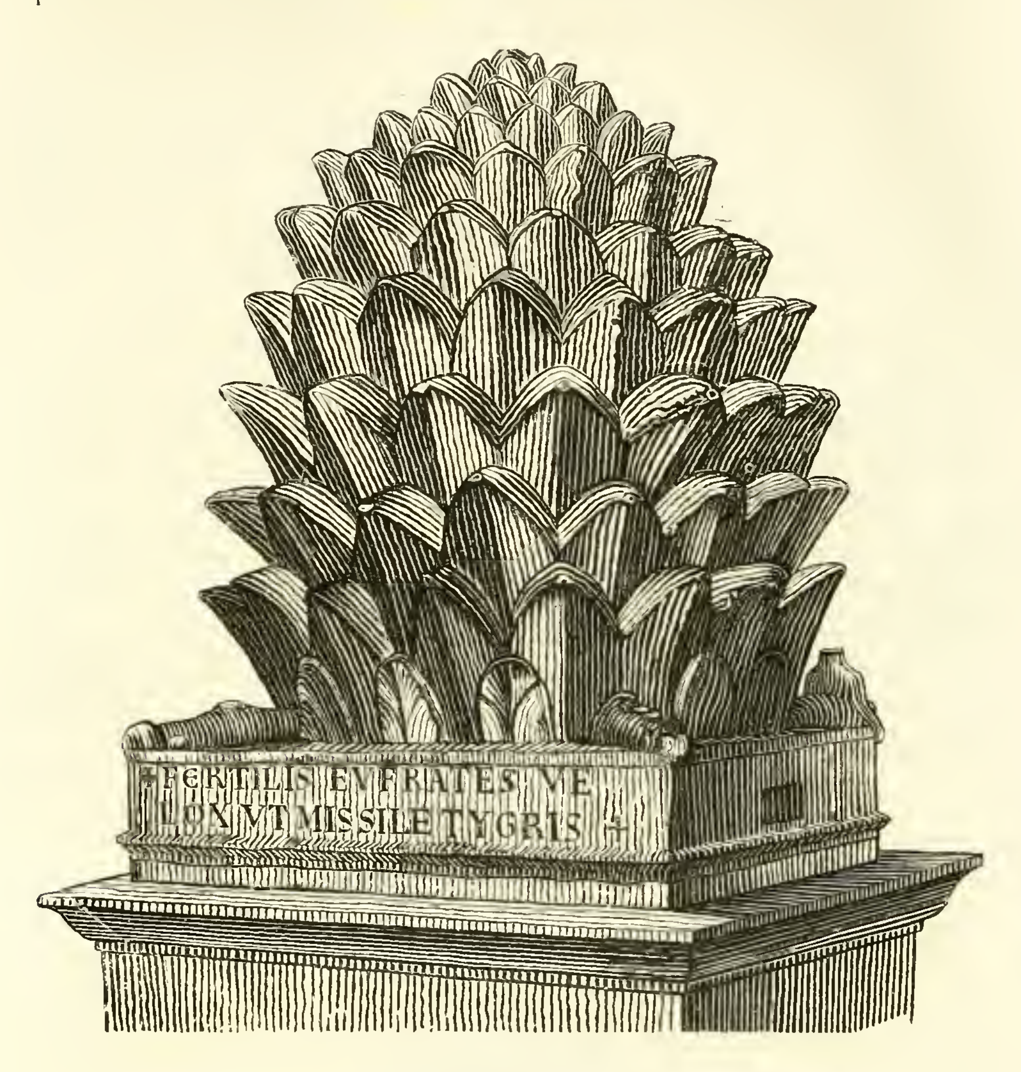
(Les pierres sont unies par le ciment, mais il faut au marbre un nœud plus solide.)

J'ai retrouvé dans les galeries supérieures plusieurs de ces crochets scellés à la muraille avec du plomb fondu. L'art maintient tellement pendant des siècles ses procédés, qu'à Saint-Jean de Latran, sous le pontificat de Nicolas IV, les marbres qui tapissent le pourtour de l'abside ne sont pas fixés autrement et il en était ainsi à Rome, aussi bien qu'à Venise, aux époques antérieures.

et quarante morceaux de serpentin et de jaune antique. On doit y joindre des débris de pavage tirés du palais des Césars et des monuments d'Ostie. Pie IX, dans son affection et sa générosité pour le dôme d'Aix, se montre donc le digne successeur d'Adrien Ier.

XXI

Charlemagne n'eut pas le génie d'un créateur en architecture; il n'inventa pas des formes nouvelles; son instinct fut de piller et d'imiter. Il copia presque



servilement, en plan, coupe et élévation, l'église de Saint-Vital de Ravenne, qui, par ses proportions modestes, convenait mieux qu'une basilique pour servir de modèle à la chapelle de son palais[1]. Mais, patrice romain et ami

1. Cette basilique, selon un légendaire du XVe siècle qui appartient au chapitre d'Aix, fut bâtie avec l'or et l'argent qu'il rapporta de son expédition en Espagne : « De residuo vero auro

des papes, il l'augmenta, à l'occident, d'un vestibule et d'un parvis, comme à Saint-Pierre de Rome[1].

Au milieu du préau, circonscrit par une quadruple colonnade, jaillissait une fontaine, que rehaussait la pomme de pin du mausolée d'Adrien, vue plus tard et citée par Dante. De là vint la pensée d'une fontaine pareille. La pomme de pin d'Aix, plus petite que celle du Vatican, a chacune de ses écailles percée d'un trou par où l'eau s'échappait en gerbe, et aux quatre angles quatre conduits la vidaient dans une vasque.

Il y avait là une idée symbolique qui n'est pas dépourvue de charme. Le parvis, qui en latin se disait paradis, « paradisus », était assimilé au paradis terrestre, où nos premiers parents trouvèrent la mort. Ce parvis fut transformé en lieu de sépulture. L'arbre de la science du bien et du mal fut figuré par le fruit du pin résineux, à qui l'histoire naturelle attribuait des propriétés d'incorruptibilité et de durée éternelle. Les quatre conduits rappelaient les quatre fleuves mystérieux; aussi ai-je lu, gravé sur le bronze, cet alexandrin qui mentionne l'Euphrate fertile et le Tigre rapide :

« Fertilis Eufrates, velox ut missile Tigris ».

Le symbolisme et la date de ce petit monument sont déterminés par un texte et une inscription, qu'il est à propos de citer.

Le prévôt A Beeck dit avoir vu, sur les quatre conduits qui déversaient l'eau, des figurines dont il n'a pas saisi le sens, probablement parce qu'elles étaient mutilées, pas plus qu'il n'a compris le vers latin qui les accompagnait et expliquait. « Ad quatuor basis angulos tubuli, qui icunculis ornati fuisse videntur; ad unum etiam nunc conspicere est pectus et brachium, dempto capite ».

Ces quatre petites figures, placées aux angles, sont les quatre fleuves du paradis terrestre personnifiés, comme on en rencontre tant d'exemples dès le haut Moyen-Age.

Mgr Bock a restitué ainsi le vers mal copié par le prévôt du Dôme :

✠ DANT ORBI LATICES QVAEQ INCREMENTA GERENTES ✠

De ces sources vives qui fécondaient l'univers, l'Euphrate et le Tigre sont

argentoque imenso quod de Hispania attulit, regressus multas ecclesias fabricavit, ecclesiam scilicet beate Virginis Marie, que est Aquisgrani et basilicam beati Jacobi que est in eadem villa ».

1. Charlemagne avait pour le même motif donné le nom de Latran à son palais d'Aix, dit la chronique de Moissac : « Fecit autem ibi (Aquisgrani) et palatium, quod nominavit Lateranis ».

seuls mentionnés dans un autre vers qu'un troisième devait compléter en signalant aussi le Géon et le Phison; on peut avec Mgr Bock, citant un manuscrit, le supposer ainsi conçu :

« Phison auriferis, Gehon sed mitior undis ».
(L'un repose sur un lit de sable d'or; l'autre coule plus tranquillement.)

Saint Paulin, évêque de Nole, donne dans une de ses lettres le symbolisme de la fontaine de l'atrium de Saint-Pierre, dont le toit de bronze était supporté par quatre colonnes, par allusion aux quatre fleuves et aux quatre évangélistes[1], la fontaine elle-même indiquant le baptême : » Videre mihi videor... amplissimam gloriosi Petri basilicam... cerulea eminus fonte renidentem... Nitens atrio... ubi cantharum ministra manibus et oribus fluencta ructantem fastigiatus, solido ære tholus ornat et inumbrat, non sine mystica specie quatuor columnis salientes aquas ambiens. Decet enim ingressui ecclesiæ talis ornatus, ut quod intus mysterio salutari geritur (baptismus) spectabili pro foribus opere signetur ».

Le prévôt A Beeck, en reproduisant le quatrième vers final, nomme l'abbé Udalric comme le donateur de la fontaine, dont le style accuse le XIe siècle :

+ AVCTORI GRATES VDALRICH PIVS ABBAS +

Or cet abbé, qui reporte à Dieu les louanges qui lui sont dues comme auteur de tout bien, n'a pas de date déterminée dans l'histoire locale, et A Beeck n'ose préciser le temps et la durée de son abbatiat. « Hic abbas Udalricus unus ex numero abbatum censendus erit qui post ætatem magni

1. Un bénitier allemand du XIe siècle met en regard les quatre évangélistes et les quatre fleuves, ceux-ci arrosant le monde de leurs eaux courantes, et ceux-là l'emplissant du dogme chrétien :

« Bis binos quadrum complectentes dogmate mundum
Designant totidem diffusa fluenta per orbem ».

« Porro hi quatuor (evangelistæ) significati sunt per prædicta quatuor flumina : per Physon Johannes: per Gyon, Mattheus; per Tygrim, Marcus; per Euphratem, Lucas ». GUILL. DURAND. « Ration. div. offic. », lib. VII, c. 44.

Un évangéliaire du IXe siècle, à la Bibliothèque impériale de Paris, continue le même rapprochement :

« Quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes
Matthei, Marci, Lucæ libri atque Johannis ».

Un autre évangéliaire du Xe siècle, à la même bibliothèque, donne le Christ, roi du monde et gloire du ciel, comme le principe et la source de ces quatre courants d'eau vive :

« Hac sedet arce Deus, mundi rex, gloria cœli,
Quattuor hic rutilant uno de fonte fluentes ».

nostri Karoli usque ad Ottonis III huic insigni ecclesiæ præfuerunt ». (P. 47.)

La porte centrale ouverte à l'occident a, pour fermer sa haute baie carrée, des vantaux encadrés de palmettes et ornés de têtes de lion. Elle est mainte-



nant flanquée, à droite et à gauche, de deux cippes, sur lesquels reposent, d'un côté la pomme de pin et de l'autre la louve de bronze, dont elle a pris le nom, « Porte de la louve ». Cette louve[1] servait aussi à l'ornement de la

1. D'après ses caractères zoologiques, cette louve légendaire est tout bonnement une ourse.

fontaine et l'eau coulait de sa poitrine percée. Accroupie et hurlant, les mamelles pleines comme pour allaiter les deux enfants qui fondèrent Rome, c'est incontestablement une œuvre antique. Charlemagne en fit un trophée arraché à la ville des Césars et il le plaça en face de l'église qu'il venait d'élever, comme souvenir de Rome qu'il avait délivrée de l'oppression et qui en reconnaissance avait paré sa tête du diadème impérial.

Dans une restauration générale du dôme il serait à propos de reconstituer la fontaine carlovingienne. Les dessins qui subsistent encore de celle du Vatican pourraient aider à la reconstruction de ce monument, qui, s'il n'était pas d'une beauté absolue, serait, au moins, fort original[1].

XXII

Charlemagne n'avait rien épargné pour rendre sa chapelle palatine le plus beau, le plus complet et le plus riche monument de son époque. Dans son « Testament », il en parle comme d'une merveille « à laquelle rien ne peut être comparé », et, après l'avoir dotée de nombreuses et insignes reliques, il voulut que la consécration en fût faite par le pape lui-même. « Ibidem monasterium sanctæ Mariæ, matri Domini nostri Jesu Cristi, labore et sumptu quo potui ædificavi, lapidibus ex marmore preciosis adornavi, quod, Deo adjuvante et cooperante, sic formam suscepit ut nullum sibi queat æquiparari. Itaque tam egregio opere hujus eximiæ basilicæ, non solum pro voto et desiderio meo, verum etiam ex divina gratia ad unguem peracto, pignora apostolorum..... collegi..... Præterea a Domino Leone Romano pontifice hujus templi consecrationem et dedicationem impetravi præ nimia devotione quam erga idem opus habui..... Decebat enim ut idem templum, quod cunctis monasticis ædificiis in regno nostro forma et structura præesse videtur, in honorem sanctæ Dei genitricis a nobis regali studio fundatum, dignitate consecrationis præcelleret, sicut ipsa Virgo super omnes choros sanctorum præ-

1. Cette fontaine a été ainsi décrite au XII[e] siècle par Pierre Mallius, chanoine de Saint-Pierre : « In paradiso S. Petri est cantarum, quod fecit fieri Symmachus Papa, columnis porphyreticis ornatum. Quæ nimirum columnæ, tabulis marmoreis cum griphonibus connexæ, pretioso cœlo æneo copertæ, cum floribus, et delphinis deauratis aquas fundentibus. In medio vero hujus cantari est pinea ænea, quæ fuit coopertorium cum sinino æneo et deaurato super statuam Cibeles Matris Deorum in foramine Pantheon. In qua videlicet pinea subterranea fistula plumbea subministrabat aquam ex forma Sabbatina, quæ toto tempore plena præbebat aquas per foramina nucum omnibus indigentibus ea, et per subterraneam fistulam quædam pars fluebat ad Balneum Imperatoris juxta agulea ».

cellens exaltata est. Et ideo Dominum Apostolicum, qui omnes præcellit ecclesiasticos gradus,... accivi. Accivi etiam cum illo Romanos cardinales, episcopos quoque Italiæ et Galliæ quamplures.....

« Pignora Apostolorum, Martyrum, Confessorum et Virginum a diversis terris et regnis, et præcipue Græcorum collegi, quæ huic sancto intuli loco, ut eorum suffragiis regnum firmetur, peccatorum indulgentia condonetur...

« Illic vero Domino Apostolico (Léo III) et omnibus prædictis nobilibus et egregiis personis congregatis (pour la consécration du dôme), merui ab omnibus obtinere præ nimia devotione, quam erga ipsum locum et matrem D. N. J. C. habebam, ut in templo eodem sedes regia locaretur et locus regalis et caput Galliæ trans Alpes haberetur, ac in ipsa sede reges successores et hæredes regni initiarentur et sic initiati jure dehinc imperatoriam majestatem Romæ sine ulla interdictione planius assequerentur. Confirmatum et sancitum est hoc a Domino Apostolico Leone Romano Pontifice et a me Karolo Romanorum Imperatore Augusto, primo auctore hujus templi et loci, quatenus ratum et inconvulsum hoc statutum et decretum nostrum maneat. Et hic sedes regni trans Alpes habeatur sitque caput omnium civitatum et provinciarum Galliæ. »

XXIII

Le dôme de Charlemagne est éclairé par des fenêtres en plein cintre qu'il importera de clore suivant le style de l'époque. Anastase parlant des fenêtres des basiliques romaines les décrit de deux manières; les unes sont en verre de différentes couleurs : « fenestras ex vitro diversis coloribus conclusit » (Leo III), et les autres ornées d'une composition qu'il appelle « gypsinum metallum ». Nous serions donc autorisés, d'après le premier texte, à mettre des verrières de couleur, non avec personnages, puisque l'antiquité n'en fournit pas d'exemple, mais avec des rinceaux coloriés ou même des animaux fantastiques, comme les manuscrits carlovingiens en montrent aux initiales et aux bordures des pages. Cependant je craindrais que ces verrières n'assombrissent le dôme, qui n'aura jamais trop de lumière pour donner à la mosaïque tout son éclat.

Resterait donc un second parti à prendre, qui consisterait à adopter un verre verdâtre qu'un large plomb découperait et enserrerait dans ses dessins capricieux. Deux cents ans plus tard, ce système était en pleine vigueur et il ne serait pas improbable qu'il en fût ainsi du temps de Charlemagne, sans la

découverte que, guidé par Anastase, j'ai faite à Rome, en 1864, dans l'église de Sainte-Praxède.

Dans une chapelle attenant au chœur de cette église et construite au IXe siècle par le pape saint Pascal, il existe encore des fenêtres, dont la baie est garnie d'un réseau géométrique fait avec du ciment. Voilà bien ce marbre et cette pierre artificielle, « metallum », jetée dans un moule où le ciment, espèce de gypse, prend les formes que l'on désire. Un fragment du même style est conservé dans le cloître de Saint-Laurent-hors-les-murs, qui, depuis quelques années, a été transformé en un véritable musée lapidaire. Les ajours laissés par le croisement des lignes se remplissaient de morceaux de verre épais et verdâtre, comme la fleur du réséda.

Quand l'art a adopté une forme, il la quitte difficilement. C'est pourquoi, au XIIIe siècle, les églises de Saint-Laurent-hors-les-murs, de Saint-Vincent-aux-trois-fontaines, à Rome, continuent le même système de clôture, à cette différence près que les panneaux sont en dalles de marbre percées de trous circulaires et régulièrement espacés.

XXIV

Je reviens à la mosaïque. Après avoir longuement disserté sur la coupole, il est juste de consacrer quelques lignes aux murs qui la supportent pour les harmoniser avec elle par une décoration du même genre.

A Beeck dit qu'autrefois à cet endroit, aux trumeaux des fenêtres, existaient des mosaïques représentant des faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, probablement comme à Saint-Apollinaire de Ravenne. Malheureusement il n'en précise ni le sujet ni les détails, et, faute d'un dessin, faute surtout de plus amples renseignements, la question devient presque insoluble. Puis, à cette hauteur, de petits personnages se mouvant dans un tableau rectangulaire seraient-ils d'un effet satisfaisant? A Ravenne, où ils sont beaucoup moins élevés, on les distingue à peine et une lunette est indispensable pour en bien saisir l'iconographie. A Aix, ne serait-ce pas pis encore [1]?

1. Mon savant ami M. de Surigny confirme ma manière de voir par cette observation judicieuse et essentiellement artistique :

« Dans un édifice, tout doit être à l'échelle; c'est le terme employé par les architectes pour exprimer la proportion que les choses observent entre elles, quand on les ramène à une mesure unique. Ainsi dans un tableau ou un bas-relief, la mesure de l'homme étant donnée, il serait choquant de mettre à ses côtés d'autres hommes beaucoup plus grands ou beaucoup plus petits.

Je le crains. Si cependant le jury insistait en faveur de ce motif spécial, il y aurait lieu d'en faire une étude particulière et raisonnée.

Mais j'ai une autre idée et j'ose la soumettre humblement au jury international. Elle offre l'avantage de contenter à la fois l'œil et l'esprit. Avec de grands personnages, les trumeaux sont mieux remplis, l'idée générale de la composition est conservée et prend même un aspect très-agréable.

La coupole est décorée d'après le thème iconographique bien connu de la Majesté de Dieu. Le Fils de Dieu fait homme triomphe au ciel et jouit des splendeurs de la gloire éternelle; la chair à laquelle il a daigné unir sa divinité est exaltée et transfigurée par un éclat incorruptible et permanent. Les quatre symboles qui l'entourent rappellent les diverses phases de sa vie mortelle : dans l' « homme » nous contemplons le Verbe fait chair; dans le « bœuf », la victime qui s'immole pour nos péchés : « l'aigle » qui vole au plus haut des cieux rappelle son ascension, comme le « lion » le montre ressuscitant [1]. Devant ce cri de la terre et du ciel, tout front s'incline et s'abaisse. Les vieillards ôtent leur couronne qu'ils offrent à leur dominateur, à celui qu'ils ont annoncé ou révélé au monde, car en eux se personnifient, suivant l'enseignement des commentateurs, les prophètes et les apôtres. Voilà la cour de ce monarque, modèle des rois d'ici-bas : « Rex sum ego et dominus dominantium. » Ses ministres sont attachés à sa personne par des liens purement spirituels. Mais il tient aussi à la terre par d'autres liens, ceux de la chair et du sang.

On en peut dire autant des objets qui l'avoisinent. Ceux mêmes qui ne se rendent pas raison de la disproportion en souffrent instinctivement. Dans la décoration d'un édifice, une figure peinte étant donnée, toutes les autres figures et les ornements mêmes doivent être à cette échelle. Il n'y aura d'exception que pour un personnage que l'on voudrait mettre à dessein hors de proportion avec les autres, à raison de sa nature, le Christ par exemple.

« Ainsi dans la mosaïque où les vieillards accompagnent le Christ, celui-ci pourra intentionnellement être plus grand que tout ce qui l'entoure, mais d'autres figures accompagnant les vieillards devront être à peu près à l'échelle de ces derniers. C'est pourquoi je préférerais la représentation des ancêtres de J.-C., mis à l'échelle des vieillards, à la représentation des faits de l'Ancien Testament figurés par de petits personnages, comme à Ravenne. »

1. L'évangéliaire de la Sainte-Chapelle formule ainsi ce symbolisme :

« Quatuor hæc Dominum signant animalia Christum :
Est Homo nascendo, Vitulusque sacer moriendo ;
Est Leo surgendo, cœlos Aquilaque petendo.
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant. »

« Christus homo fuit de Virgine natus ; vitulus in immolatione ; leo in resurrectione ; aquila in ascensione ; vel in homine, humanitas ; in vitulo, sacerdotium ; in leone regnum ; in aquila exprimitur divinitatis sacramentum ». (Manuscrit du XIIIe siècle, à la bibliothèque de la ville d'Angers.)

Le Christ descend d'Abraham, en même temps qu'il est issu de la race de David : « Liber generationis J.-C., filii David, filii Abraham ». (S. Matth., I, 1.), Par ces ancêtres de grand renom, nous touchons tout ensemble aux patriarches et aux rois de Juda. Quoique d'un ordre inférieur, ne peuvent-ils pas, ne doivent-ils pas aussi faire cortége dans son triomphe au vainqueur qui a le plus illustré leur race féconde? Ainsi le pensaient, au XII[e] siècle, le miniaturiste de l' « hortus deliciarum » ; au XIII[e], le mosaïste du baptistère de Florence et, plus tard, au XVI[e], le peintre des vitraux de Brou, tous artistes d'un rare talent secondé par une intuition vraie de l'art chrétien. Je n'avais qu'à consulter la double généalogie donnée par saint Mathieu et saint Luc pour garnir les quatorze trumeaux de l'étage intermédiaire qui se dresse entre la coupole et le rez-de-chaussée.

En tête des patriarches marchera Adam, que suivront Seth, Noé, Abraham, Isaac, Jacob et Joseph. David commandera la lignée royale, où figurent Salomon, Josaphat, Ézéchias, Manassès, Josias et Jéchonias, tous vêtus et parés conformément à leur dignité.

Le Fils de Dieu est donc glorifié dans son humanité à la fois par ses ancêtres, par les mandataires ou les hérauts de sa parole et enfin par les symboles mêmes sous lesquels il s'est manifesté. C'est bien là ce roi immortel des siècles, « Regi sæculorum immortali », devant qui toute autre majesté s'abaisse et s'humilie. Tableau magnifique, imposant, de tout point parfaitement approprié à l'édifice où tant d'empereurs reçurent la couronne des mains de l'Église pour la reporter, au déclin de leur vie, pure et sans tache, à celui qui juge toute justice.

Rome ne manque jamais de réserver une place dans ses mosaïques au donateur et au consécrateur : l'exemple de l'église de Sainte-Suzanne m'est revenu aussitôt à la mémoire, et c'est là surtout ce qui m'a inspiré les effigies de l'empereur Charlemagne, offrant à Dieu la basilique qu'il a construite [1], et

1. On consultera avec avantage le portrait et le costume de Charlemagne décrits par son historien Éginhart : « Corpore fuit amplo atque robusto, statura eminenti, quæ tamen justam non excederet. Nam septem suorum pedum proceritatem ejus constat habuisse mensuram; apice capitis rotundo, oculis prægrandibus ac vegetis, naso paululum mediocritatem excedente, canitie pulchra, facie talæ et hilari : unde formæ auctoritas ac dignitas tam st. nti quam sedenti plurima acquirebatur. Quanquam cervix obesa ac brevior, venterque projectior videretur, tamen hæc cæterorum membrorum celabat æqualitas. Incessu firmo, totaque corporis habitudine virili : voce clara quidem, sed quæ minus corporis formæ conveniret : valetudine prospera, præter quod, antequam decederet, per quatuor annos crebro febribus corripiebatur, ad extremum uno etiam pede claudicaret...

« Vestitu patrio, id est, Francisco, utebatur : ad corpus camisia linea, et feminalibus (femo-

du pape Léon III, qui, la férule[1] en main, la sanctifie par sa bénédiction. Et comme la mosaïque est censée faite de leur vivant, un nimbe carré entoure leur tête, signifiant par ses quatre angles les vertus cardinales qu'ils ont pratiquées d'une manière si éclatante que plus tard ils ont mérité les honneurs des autels.

Les mosaïques sont un livre fort instructif ouvert à tous. Or j'y puise encore pour avoir un symbole du monde et du temps : du monde que Dieu a créé, conserve et gouverne ; du temps, qui chaque jour s'efface et diminue en avançant vers l'éternité. Comme à Rome donc, en maint endroit, nous tapisserons les arcades de ces guirlandes gracieuses où les quatre saisons se succèdent mêlant leurs produits : feuillage vert pour l'hiver, symbole de l'enfance ; fleur pour le printemps, qui a tant d'analogie avec l'adolescence ; épis jaunes et serrés pour l'été, qui rappelle l'âge mûr, et enfin grappes de raisins pour l'automne, où la vieillesse trouve son image. Les saisons mènent aux quatre âges de l'homme et ceux-ci, comme à l'oratoire de Saint-Venance, aboutissent aux quatre éléments. Le perroquet rouge qui vient de la terre de feu, le canard qui vit sur l'eau, la colombe qui fend l'air, la perdrix qui effleure le sol de ses pieds rapides, animent toute cette végétation, dont il sort comme une voix qui chante au Très-Haut une hymne incessante de joie, de triomphe et d'amour :

> Benedicat terra Dominum.... Benedicite, ignis, Domino.
> ... Benedicite, fontes, Domino... Benedicite, omnes spiritus, Domino.
> Benedicite, frigus et æstus, Domino...
> Benedicite, omnes volucres, Domino...
> Benedicite, filii hominum, Domino[2].

ralibus?) lineis induebatur : deinde tunica, quæ limbo serico ambiebatur, et tibialibus tum fasciolis crura, et pedes calceamentis constringebat, et ex pellibus lutrinis thorace confecto, humeros ac pectus hieme muniebat. Sago veneto amictus, et gladio semper accinctus, cujus capulus ac baltheus aut aureus, aut argenteus erat. Aliquoties et gemmato ense utebatur : quod tamen non nisi in præcipuis festivitatibus, vel si quando exterarum gentium legati adessent, faciebat. Peregrina vero indumenta quamvis pulcherrima respuebat, nec unquam eis indui patiebatur excepto quod Romæ semel Adriano Pontifice petente, et iterum Leone successore ejus supplicante, longa tunica et chlamyde amictus, calceis quoque romano more formatis induebatur. In festivitatibus veste auro texta, et calceamentis gemmatis, et fibula aurea sagum astringente ; diademate quoque ex auro et gemmis ornatus incedebat. Aliis autem diebus habitus ejus parum a communi ac plebeio abhorrebat. »

1. La férule est une croix pattée, portée sur une hampe, dont le pape ne se sert, en guise de crosse, que pour les consécrations.

2. Cantique des trois jeunes Hébreux dans la fournaise.

XXV

J'ai consigné ici les observations multiples que m'a suggérées l'étude approfondie du dôme d'Aix-la-Chapelle, type complet des monuments carlovingiens. Sa restauration touche à toutes les branches de l'art : architecture, mosaïque, iconographie, marbrerie et vitrerie; champ vaste, ouvert à l'intelligence et au savoir. Français, il était tout naturel que je m'intéressasse vivement à une œuvre unique, sortie tout d'une pièce des mains fécondes et puissantes de celui qui, comme homme politique, fut sans contredit le plus grand de nos souverains. Je serais fier si ces pages, dictées par le pur amour de l'art et de la patrie, que j'ai retrouvée sur une terre étrangère, pouvaient donner une solution aux difficultés soulevées et en même temps éclairer ceux à qui la garde et l'entretien d'un tel monument ont été confiés, pour qu'il se maintienne toujours digne des souvenirs glorieux qu'il est appelé à consacrer d'une manière stable et éclatante[1].

X. Barbier de Montault,
Camérier d'honneur de Sa Sainteté.

1. Nous n'avons pas hésité à publier dans une seule livraison ce long mémoire de M. Barbier de Montault, bien que ce fût aux dépens de la variété et du nombre des articles qu'un numéro des « Annales » doit présenter au lecteur. Mais l'importance exceptionnelle de ce travail, ainsi que son double caractère d'actualité et d'urgence, ne nous a pas permis d'agir autrement. Nos abonnés nous excuseront, nous ne pouvons en douter, d'avoir dérogé pour une fois à nos habitudes. Ils voudront bien aussi nous pardonner de leur offrir une planche telle que cette reproduction de l'horrible gravure de Ciampini. C'est fort laid, assurément, mais il était nécessaire de joindre à l'article de M. de Montault le seul document dessiné qui existât et qui pût leur donner une idée de ce qu'était la grande mosaïque du Dôme d'Aix-la-Chapelle.

(*Note de M. Édouard Didron.*)



LE BAPTÊME

TABLEAU DES SACREMENTS DE ROGER VAN DER WEYDEN

LES SEPT SACREMENTS[1]

LE BAPTÊME.

Le baptême est la naissance du chrétien à la vie surnaturelle ; c'est la renaissance divine par l'eau et l'esprit, comme dit l'Évangile : « Nisi quis renatus fuerit ex aqua et spiritu sancto, non potest introire in regnum Dei ». Il est donc et il doit être le premier des sacrements. Nul doute et nulle contestation parmi nos artistes, non plus que parmi nos théologiens. Par le baptême, l'homme entre dans la vie, dans la vie surnaturelle et divine. Il passe et s'élève, non pas du néant à l'être, mais du péché, ce néant effroyable de Dieu, à la grâce, cette vie communiquée de la lumière et de la charité, cette vie même de Dieu imprimée dans la nouvelle créature avec le nom, le caractère, la ressemblance du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Nouvelle créature, nouvelle plante, « néophyte », c'est le nom du baptisé, du nouveau chrétien, de cet homme qui sort des ténèbres pour s'épanouir à la lumière, le front baigné des eaux pures de la régénération. L'Église a le secret des noms et le mystère des appellations, car sa langue est la splendide et poétique harmonie du Verbe fait chair. Nous pouvons donc, sans autre préambule, commencer par le baptême cette monographie des sacrements. Mais pour exposer avec plus d'intérêt, pour faire comprendre avec plus de précision les compositions et les œuvres de nos artistes, donnons d'abord, avec le secours de la théologie, la notion exacte du baptême; puis, avec la liturgie, nous résumerons les cérémonies qui recouvrent le sacrement de leur lumineux réseau, pour aboutir au tableau de Van der Weyden qui nous servira de type pour la représentation du baptême. Triple question que nous tâcherons d'expliquer en termes aussi clairs, aussi précis, aussi accessibles que nous le permettra la théologie, et que l'archéologie pourra nous le commander.

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 232.

I

Le baptême porte dans son nom d'origine grecque et sa signification d'ablution et sa source orientale : « Oriens ex alto ». C'est donc une ablution sacrée, qui lave, purifie et sanctifie l'homme, qui renouvelle et transfigure l'âme en touchant le corps. Le baptême se définit avec Suarez : Le sacrement de régénération, ou le sacrement institué pour la régénération spirituelle des fidèles : « Sacramentum regenerationis, seu sacramentum ad spiritualem regenerationem fidelium institutum » (Suarez; tome XX, quest. LXVI, art 1er). Ou mieux encore, avec le catéchisme du concile de Trente : Le sacrement de régénération par l'eau dans le Verbe : « Sacramentum regenerationis per aquam in Verbo ». Ce qui est la propre parole de saint Augustin : Qu'est-ce que le baptême? L'ablution de l'eau dans le Verbe : « Quid est baptismus? Lavacrum aquæ in Verbo » (In Joannem, tract. 15). Sacrement de régénération par l'eau et la parole : voilà la notion exacte du baptême par sa définition théologique. C'est un bain qui lave, une ablution qui purifie, mais avec le concours de la parole de vie. C'est la parole qui rend cette eau active, féconde, sanctifiante. « Ut illam sanctificaret, mundans lavacro aquæ in Verbo vitæ » (Éphesi, v, 26). Jésus est venu pour la sanctifier, la purifiant par le bain de l'eau dans la parole de vie. Ainsi l'apôtre parle de l'Église : L'épouse du premier Adam fut tirée de son côté, du voisinage de son cœur, et formée d'une de ses côtes que le divin artiste édifia en femme : « Et ædificavit Dominus Deus costam quam tulerat de Adamo in mulierem ». (Gen. II, 22). Gracieux édifice, complément de ce beau temple de l'homme, bâti par la main et illustré par le souffle du Verbe divin. C'est de là qu'est sortie l'humanité tout entière. Mais le second Adam, pour refaire cette humanité, pour la reprendre par la naissance et l'élever à la suprême dignité d'enfant de Dieu, le second Adam tire de son côté ouvert le sang et l'eau d'où se forme l'Église, le sang de l'Eucharistie, l'eau du baptême. De ce corps expiré coulait la vie : l'eau en effet et le sang en sortirent; l'eau qui purifie, le sang qui rachète. « Ex illo corpore defuncto vita manabat : aqua enim et sanguis exivit; illa quæ diluat, iste qui redimat » (Sancti Ambrosi, in Luc. cap. XXIII). En d'autres termes, comme disent saint Cyrille et saint Jean Chrysostome, l'eau signifie le baptême qui est le principe de l'Église et des autres sacrements. Mais le sang représente l'Eucharistie qui, de tous les autres sacrements, est la fin et le complément. C'est à ces deux, comme au principe

et à la fin, que tous les autres sacrements sont ramenés (Corn. a Lap. in Joan. XIX).

Voilà comme l'origine mystique du sacrement de baptême, dans la pensée de Dieu, dans le plan de la rédemption : c'est là le commencement et la Genèse de l'humanité renouvelée ; disons mieux, c'est la naissance de l'humanité nouvelle qui commence en Jésus-Christ et que Jésus-Christ commence. Nous ne rappellerons que pour mémoire la grande parole de la promulgation et de la nécessité du baptême : « Euntes ergo docete omnes gentes, baptisantes eos, in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti » (Math. cap. ult. XIX).

Pour faire partie de l'humanité nouvelle, de l'humanité divine, pour être membre de cette famille de créatures élevée à la dignité de participante et de co-associée à la divinité même, consubstantielle avec son Christ et co-héritière de ses biens, il faut renaître de l'eau et de l'esprit : le baptême et la foi. Le baptême, initiation nécessaire, renaissance obligatoire ; et la foi, invincible adhésion de l'âme à la vérité de Dieu, humble assentiment à la parole de l'Église : voilà les deux grandes conditions du salut ; entendez de la dignité d'enfant de Dieu, et de la participation à sa nature, à sa lumière et à sa gloire.

Nous ne pouvons, nous ne devons parler ici des effets du baptême. Il faut nous retenir pour ne pas nous engager dans les magnifiques perspectives où la régénération divine opère dans l'âme et dans le corps, dans la vie et dans la destinée du néophyte de si merveilleuses grandeurs. Nous le comprenons : ces considérations nous éloigneraient de notre sujet ; et nous pouvons dire qu'elles échappent à l'art par leurs mystérieuses opérations, qui se passent tout entières dans la région du spirituel et du surnaturel. Toutefois, l'art lui-même, l'art plastique, le pinceau de nos peintres, le ciseau de nos sculpteurs, a tenté d'exprimer par des symboles cette transformation de l'âme, et de nous montrer la colombe baptismale descendant des cieux sur les eaux, ou remontant des eaux dans les cieux. Il nous suffira de citer ici cette parole de Clément d'Alexandrie dans son livre du « Pédagogue » ; elle résumera, dans sa lumineuse concision, tous ces mystères de la grâce qui rejaillissent en lumière sur le front du chrétien. — Lavés, nous sommes illuminés ; illuminés, nous sommes adoptés pour fils de Dieu ; adoptés, nous devenons parfaits ; parfaits, nous devenons immortels. — « Tincti, illuminamur ; illuminati, in filios adoptamur ; adoptati, perficimur ; perfecti, immortales reddimur ». — L'ablution, la lumière, l'adoption, la perfection, l'immortalité : voilà comme les degrés, les évolutions par où passe le néophyte avant de s'épanouir dans le candide éclat de sa nouvelle royauté. Mais du moins, nous pouvons en passant faire remar-

quer l'admirable convenance de l'eau, cet élément indispensable de l'ablution baptismale; nous pouvons indiquer les harmonies que l'on découvre, que les pères signalent, que les grands poëtes ont chantées, et que nos artistes saisissent pour les immortaliser, entre cet élément choisi par la volonté divine du Sauveur, béni par le contact sacré de sa chair virginale, et les effets admirables qui, de la chair lavée, se répercutent dans l'âme et vont renouveler, en les sanctifiant, les sources mêmes de la vie. « C'est par institution divine que l'eau est la matière propre du baptême. Et cela bien convenablement : d'abord, quant à la raison elle-même du baptême, qui est la régénération pour la vie spirituelle, ce qui convient surtout à l'eau. Ce qui fait que les semences d'où sont engendrées toutes les choses vivantes, à savoir les plantes et les animaux, sont humides et se rapportent à l'eau. C'est pourquoi quelques philosophes ont regardé l'eau comme le principe de toutes choses. Secondement, quant aux effets du baptême avec lesquels s'accordent les propriétés de l'eau qui lave, par son humidité : ce qui est convenable pour signifier et produire l'ablution des péchés. Par sa fraîcheur aussi, elle tempère la trop grande chaleur, et c'est pour cela qu'elle est propre à éteindre la concupiscence du foyer originel. Par sa diaphanéité elle peut recevoir la lumière, d'où elle convient au baptême en tant qu'il est sacrement de foi. Troisièmement, parce qu'elle convient à représenter les mystères du Christ par lesquels nous sommes justifiés. En effet, comme le dit saint Chrysostôme, sur cette parole de saint Jean : « Nisi quis renatus fuerit »,... lorsque nos têtes sont plongées dans l'eau, c'est comme dans un sépulcre où le vieil homme est enseveli, caché, submergé, et puis remonte et ressuscite pour être un homme nouveau. Quatrièmement, parce qu'à raison de ce qu'elle est commune et abondante, elle est matière convenable pour ce sacrement si nécessaire; car on peut partout se la procurer facilement (Sum. Theol. pars tertia, quest. 66).

Mais en même temps, cette lumineuse exposition des harmonies de la matière et de la grâce, de l'élément de l'eau et de la régénération baptismale, nous conduit à une autre idée, que l'art chrétien n'a pas négligée dans ses représentations du baptême. Comme dit saint Thomas, d'après saint Jean Chrysostome, le plus grand des docteurs latins après le plus éloquent des Pères grecs, l'eau du baptême est un sépulcre, mais un sépulcre lumineux. Le monde nouveau, le monde régénéré qui se résume dans l'homme, cet abrégé du grand monde, ce microcosme, comme le Moyen-Age aimait à l'appeler, ce composé de tous les éléments et de toutes les substances, le monde nouveau sort comme l'ancien, le premier, du sein fluide des eaux. L'élément liquide est le sein maternel qui l'a porté, et comme couvé sous les ailes fécondes

de l'esprit. « Et spiritus Dei ferebatur super aquas ». Mais en même temps que cette idée rappelle les deux naissances. la Genèse matérielle figure, appelle la Genèse spirituelle ; l'Évangile nous rappelle la mort et la sépulture de Jésus-Christ. C'est lui qui est le nouvel Adam, lui. le père et le chef, la source et l'origine des générations nouvelles. en même temps qu'il est le type et l'exemplaire de l'homme nouveau. Il a vécu dans la personnalité divine de ses deux natures; il est mort. il est ressuscité. comme nous devons le faire. Car ce qu'il est. nous devons l'être. Il est le premier-né de toute créature. l'aîné de la famille humaine. le chef. le père. Dès lors il faut mourir avec lui, descendre au sépulcre avec lui, ressusciter avec lui à la vie nouvelle, à la véritable vie. à la vie divine. « Quicumque baptisati sumus in Christo-Jesu. in morte ipsius baptisati sumus. consepulti sumus. cum illo per baptismum in mortem ». (Rom. VI. 3, 4.) C'est pourquoi le rite du baptême. à savoir la triple immersion, représente allégoriquement les trois jours de la sépulture du Christ, et tropologiquement représente la sépulture et la mort du péché. C'est pour cette cause et cette représentation qu'au jour de la sépulture du Christ, c'est-à-dire au Samedi-Saint. on a l'habitude de célébrer le baptême solennel. (Corn. a Lap. in Rom. VI. etc.) Nous sommes en plein mysticisme sans doute. ce qui veut dire. pour certains esprits grossiers ou superficiels. en plein vague d'imagination ou de rêverie. Mais nous ne chercherons pas à démontrer, pour les esprits sérieux qui nous lisent. la réalité substantielle de ces choses immatérielles, et en même temps la beauté de ces idées. — « Non contemplantibus nobis quæ videntur, sed quæ non videntur. Quæ enim videntur. temporalia sunt : quæ autem non videntur. æterna sunt ». (II Cor. IV. 18.) Mysticisme, n'est-ce pas la vie de l'art qui saisit. élève. transporte aux régions supérieures les esprits par les sens. l'âme par le corps? L'art. qui doit être un « sursum corda » continuel. s'il veut être noble, efficace et digne de son baptême, de sa mission et de sa destinée, l'art doit germer de la théologie, passer à travers la créature et fleurir en plein mysticisme. Ce que nous ferons simplement remarquer, c'est l'abondance facile et la simplicité sublime de ces idées et de ces analogies. de ces harmonies qui peuvent être comprises des plus ignorants et qui dépassent les plus savants. Mais nous reprenons à la suite. pour compléter cette vue mystique du baptême. et pour rendre aussi claire que possible cette notion du premier de nos sacrements. Jésus, le premier homme, le chef de la famille chrétienne. est en même temps le docteur et le législateur. Rédempteur et sauveur. il est type. exemplaire. Il a institué le baptême comme initiation nécessaire ; mais en même temps il a voulu toucher, bénir, sanctifier l'élément du baptême, appliquer sa chair divine à ces

eaux pour les rendre fécondes et régénératrices. Il est descendu dans le Jourdain, il a voulu s'ensevelir dans ses eaux, il a voulu être baptisé de la main de Jean, le baptiste prédestiné; il a voulu communiquer, par ce contact sacré, la vertu sacramentelle à l'eau du baptême. « Virtus Christi derivata est ad omnem aquam, non propter continuitatem loci, sed propter similitudinem speciei. Unde dicit Augustinus in quodam sermone Epiphaniæ : Quæ de Salvatoris baptismo benedictio fluxit, tanquam fluvius spiritualis, omnium gurgitium tractus, universarum fontium venas implevit ». (Ibidem).— La vertu du Christ a dérivé vers l'eau tout entière, non point par la continuité du lieu, mais par la ressemblance de l'élément lui-même. D'où saint Augustin dit, dans un sermon sur l'Épiphanie : La bénédiction qui s'est écoulée du baptême du Sauveur, comme un fleuve spirituel, a rempli la profondeur de tous les abîmes et la source de toutes les fontaines. — Jésus, dans les eaux du Jourdain, c'est donc l'humanité nouvelle qui va naître, c'est le monde nouveau qui va sortir et s'épanouir à la lumière. Jésus représente, résume toutes les générations d'élus, toutes les âmes rachetées qui doivent être lavées, purifiées, illuminées, sanctifiées par les eaux du baptême. L'esprit, comme à l'origine du premier monde, descend sur les eaux, mais en forme de colombe : c'est la figure désormais hiératique de la troisième personne de la Sainte-Trinité. Car chacune des adorables personnes intervint dans cette création nouvelle, comme elle intervint au commencement. « Faciamus hominem, ad imaginem et similitudinem nostram ». (Genèse I, 26). Si le Saint-Esprit descendit sur le Seigneur sous la forme corporelle d'une colombe, il nous indiqua par avance les prémices de notre baptême. (Sancti Damas. de fide, IV, 10). Par l'autorité de son exemple, il a consommé les sacrements du salut de l'humanité, sanctifiant l'homme, et par l'assomption de sa nature et par son baptême. (S. Hilar. in Matth. XI).

Voilà pourquoi l'art affecte de représenter si souvent le baptême de Jésus, non-seulement pour rappeler le baptême chrétien, mais encore pour figurer l'institution, la vertu, l'efficacité des sacrements, et comme l'initiation de la matière même pour servir aux opérations divines dans l'Église et dans l'art chrétien [1].

1. Nous donnons ici, en preuve de cette affection de l'art pour les ablutions symboliques, une belle gravure due au burin de M. Léon Gaucherel et représentant le bain de l'Enfant-Jésus, sujet sculpté sur la magnifique châsse dite « des grandes reliques » conservée dans le trésor d'Aix-la-Chapelle. Ce n'est pas le baptême de Jésus dans le Jourdain, qui, d'ailleurs, a sa place de l'autre côté de la châsse ; c'est simplement un bain, mais dans un vase qui a la forme d'une cuve baptismale. C'est un enfant qu'on lave, un enfant par le corps et les membres, mais dont



LE BAIN DE L'ENFANT JÉSUS

Nous citerons encore ici (car ces idées ont un grand charme, en même temps une grande importance dans les représentations de l'art), nous citerons deux paroles de saint Ambroise et de saint Grégoire de Nazianze, ces deux docteurs, ces deux génies, l'un grec, l'autre latin, qui transformèrent la poésie, et sur leurs lèvres inspirées reçurent le miel devenu chrétien des abeilles attiques. — « Le Seigneur a été baptisé, non pour être purifié, mais pour purifier les eaux, afin qu'étant lavées par la chair du Christ qui ne connut pas le péché, elles eussent le pouvoir de baptiser. » — « Baptisatus est Dominus, non mundari volens, sed mundare aquas, ut ablutæ per carnem Christi, quæ peccatum non cognovit, baptismatis jus haberent ». (Lib. II in Luc.) — Le Christ est baptisé, descendons avec lui dans les eaux, afin que nous puissions monter avec lui. Jean baptise et Jésus s'approche, sanctifiant à la vérité celui-là même qui baptise, et surtout afin d'ensevelir dans les eaux le vieil Adam ; et, avant tout, afin que soient ainsi sanctifiées les eaux du Jourdain. Et comme il était esprit et chair afin que, pour ceux qui devaient être baptisés dans l'esprit et dans l'eau, leur fût communiqué cet ordre même de sanctification, Jésus s'élève hors de l'eau, ramenant pour ainsi dire avec lui et élevant le monde submergé : Et il vit le ciel, non se diviser, mais s'ouvrir, le ciel que le premier Adam avait en quelque sorte

la tête, ornée d'un nimbe crucifère, a un caractère remarquable de gravité virile. Ce n'est pas la Vierge qui soutient le divin enfant dans la piscine, car la tête n'est pas entourée du nimbe et la coiffure, surtout, ne permet pas de s'arrêter à une semblable idée. Cette figure et celle qui verse l'eau sont, probablement, les femmes qui, d'après la légende si curieuse tirée des évangiles apocryphes, furent amenées par saint Joseph dans l'étable de Bethléem au moment de la délivrance de Marie et auraient donné leurs soins au nouveau-né. Bien que réduite à ces humbles proportions, la pensée de l'artiste reste intéressante, car elle devait être double. Effectivement, il nous semble vraisemblable qu'en plaçant ce sujet sur le toit de la châsse d'Aix (il suit la Nativité et précède l'Annonciation aux bergers), l'orfèvre n'a pas voulu représenter simplement une scène assez vulgaire, triviale même, et dont on ne comprendrait pas trop la présence ici. Il a dû, c'est notre absolue conviction, lui attribuer une portée symbolique et il en a fait une figure du premier des sacrements. Le bain de l'Enfant-Jésus préludait à son baptême, et l'eau, cet élément à la fois humble et fort, recevait ainsi une sorte de consécration en servant à l'œuvre de purification corporelle du Fils de Dieu avant d'être employée à effacer la tache du péché originel.

Notre planche, gravée, il y a plusieurs années, sous la direction de feu M. Didron aîné, attribue à la châsse des grandes reliques une date légèrement inexacte, peut-être. Le sentiment du fondateur des « Annales » était que le style de cet admirable objet d'orfèvrerie accusait une fabrication propre aux dernières années du XIIe siècle. Cependant, selon M. le chanoine Bock et la plupart des archéologues, la grande châsse d'Aix aurait été exécutée vers 1220. Nous sommes de cet avis, et si certaines formes rappellent notre époque romane plutôt que la période ogivale, il ne faut pas oublier que les traditions de l'art se sont conservées plus longtemps en Allemagne et en Italie que chez nous.

(*Note de M. Édouard Didron.*)

fermé derrière lui, pour lui et pour nous. (Sanct. Gregor. Naz. Oratio in sancta lumina.)

Voici maintenant saint Augustin illuminant, et comme transfigurant de sa parole de docteur, d'artiste et de poëte, l'élément du baptême, l'eau, cette créature si puissante, si aimable et si douce, en la rapprochant de Marie, la mère de Jésus : rapprochement plein de grâce, d'éclat et de vérité. — La mère engendre le Fils, et elle est chaste ; l'eau lave le Christ, et elle est sainte ; car de même qu'après son enfantement, la chasteté de Marie a été glorifiée, de même, après le baptême, la purification de l'eau a été démontrée : ressemblance frappante, si ce n'est que l'eau a été enrichie d'un don presque plus grand que Marie. Celle-ci, en effet, mérita la chasteté seulement pour elle-même, celle-là nous a conféré la sanctification ; celle-ci a mérité de ne pas pécher, celle-là de purifier les péchés ; à l'une a été conférée la virginité, à l'autre a été donnée la fécondité. (Sancti August. serm. 36, de tempore apud Suarez, etc.) — Enfin, nous ne pouvons quitter ce sujet sans rappeler que cette grande idée si mystique et néanmoins si claire, ce rapprochement du baptême du Christ avec le baptême du chrétien, fut promptement saisi par nos premiers artistes. Sortant du paganisme grossier et sensuel, ces artistes du premier âge chrétien, voulant purifier l'art si longtemps abîmé dans le sensualisme et la volupté, lui donnèrent à exprimer les formes les plus mystiques et les plus immatérielles. Ils aimaient à représenter nos dogmes par des signes et des symboles, ou, plus simplement encore, par des lignes et des caractères, par des sigles et des abréviations. C'est ainsi qu'ils aimaient à représenter le poisson, anagramme et symbole du Christ, reproduisant dans les cinq lettres de son nom grec les cinq premières lettres des noms grecs : Jésus-Christ Fils du Dieu Sauveur. — « Pour nous, dit Tertullien, avec sa puissante imagination, pour nous, petits poissons, selon notre ιχθυς, notre poisson Jésus-Christ, nous naissons dans l'eau, et nous ne sommes sauvés qu'en restant dans l'eau. » — « Sed nos pisciculi secundum ιχθυν nostrum Jesum Christum, in aqua nascimur ; nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus. » (Tertull., de baptismo, I.) — Voilà la clef de ces symboles que nous voyons sur les sarcophages des chrétiens et des martyrs, sur les parois des galeries et sur les autels des catacombes, sur les calices et les vases sacrés des saints mystères. Avec le Bon-Pasteur, avec la colombe qui rougit son bec dans la coupe mystérieuse ou dans la grappe vermeille, nul autre symbole ne fut plus souvent et plus volontiers représenté. Nul autre, en effet, sous son apparente simplicité, que les païens ne pouvaient ni pénétrer ni profaner, nul autre ne renferme plus de mystères et ne révèle plus d'idées.

Jésus est notre poisson, notre ἰχθύς; il a été pêché, retiré des eaux du siècle avec l'hameçon de la croix; il a été rôti par le feu de sa passion et de son amour, pour être notre nourriture. — « Symbolicè Beda : Piscis assus, inquit, est Christus passus : latere enim dignatus est in aquis generis humani, et capi laqueo mortis nostræ, et quasi tribulatione assari tempore passionis. » (Corn. a Lap. in Luc., XXIV.) — Pendant sa vie, il fréquente les bords du lac de Génésareth; il navigue, il marche, il enseigne sur ses eaux; il préside à la pêche, il procure des pêches miraculeuses, il prend des pêcheurs de poissons pour en faire des pêcheurs d'hommes. Après sa résurrection, lorsqu'il veut prendre quelque nourriture avec ses disciples, pour démontrer la réalité de sa chair, il ne se nourrit que de poisson et de miel. Et nous, chrétiens, nous sommes les petits poissons du Christ; nous naissons dans les eaux du baptême; nous vivons dans les eaux du siècle, et, par le mystérieux filet de la grâce, nous sommes pris et amenés sur les rivages de l'éternité. Le symbolisme n'est-il pas plein de grâce, de fraîcheur et de poésie, en même temps qu'il est plein de profondeur et de doctrine? Il fut compris et pratiqué par l'art avec une abondance naïve, une charmante simplicité, dès les premiers temps du christianisme. C'est le signe le plus ancien, le plus authentique et le plus persévérant des sacrements et de l'art. Enfin, pour résumer toute cette matière des notions du baptême, rappelons cette page de la Bible au quatrième livre des Rois, cette page pleine de grâce et de simplicité, où se présente si vive la figure et la justification des opérations mystérieuses du baptême : cette jeune fille d'Israël amenée captive en Syrie, qui, pour guérir la lèpre de son maître Naaman, général des armées syriennes, lui conseille d'aller au prophète d'Israël; et le prophète Élisée, envoyant le lépreux se baigner dans les eaux du Jourdain, d'où il sortit, sa chair pure comme celle d'un petit enfant : « Descendit et lavit in Jordane septies juxta sermonem viri dei, et restituta est caro ejus, sicut caro pueri parvuli, et mundatus est ». (IV, Reg., v, 1, 14.) Que si nous voulions faire du symbolisme pour notre compte, nous verrions facilement en cette jeune fille d'Israël captive sur la terre étrangère, la personnification de l'art captif sous le sensualisme païen, et qui conduit les lépreux, sous la puissance du prophète, aux eaux purifiantes du baptême chrétien.

Et maintenant, pour conclure définitivement, qu'on nous permette une parole qui dépassera notre cadre pour atteindre l'objection du scepticisme ou la négation de l'incrédulité. Mais l'art peut bien servir directement à venger la vérité, comme il doit servir à l'illuminer et la décorer. Citons cette grave parole du grave Tertullien :

« Il n'est rien qui rebute tant l'esprit de l'homme que la simplicité des œuvres divines dans leur action, et la magnificence que l'on attend de leurs effets. Et ici, comme avec une si grande simplicité, sans pompe, sans quelque nouvel appareil, enfin sans dépense, l'homme baigné dans l'eau est lavé avec quelques paroles, sortant sans être extérieurement plus ou moins pur, il est d'autant plus incroyable, paraît-il, de gagner ainsi l'éternité. O misérable incrédulité, qui dénie à Dieu ses propriétés, la simplicité, la puissance » . . . De là nous passons avec l'éloquent témoin des premiers âges du christianisme, au panégyrique éloquent et mystique de l'eau, matière du sacrement de baptême : « Tu peux d'abord, ô homme, vénérer l'âge des eaux, car c'est une antique substance; ensuite leur dignité, car elles sont le siége du divin Esprit, demeure qui lui est plus agréable que tous les autres éléments. En effet, les ténèbres étaient entières, informes, sans être éclairées de la lumière des astres, et l'abîme était morne, et la terre brute, et le ciel en désordre ! Seule, l'eau, matière toujours parfaite, joyeuse, simple, pure en elle-même, s'inclina comme le digne véhicule de Dieu. Pourquoi ! parce que c'est de là que le monde fut disposé, ordonné par Dieu, et comme modulé par le balancement des eaux. En effet, il suspend le firmament céleste au milieu des eaux qui sont séparées; il suspend la terre aride après avoir rassemblé les eaux. Ensuite, après avoir ordonné le monde avec ses éléments, pour lui donner des habitants, ce sont les eaux qui d'abord reçoivent l'ordre de produire des âmes : l'élément liquide a d'abord formé ce qui a vie, pour qu'on ne s'étonne pas si dans le baptême les eaux peuvent rendre la vie. Mais pour achever l'œuvre de la formation de l'homme, il fallut aussi y associer les eaux. La terre fournit la matière, mais impropre encore à l'œuvre, à moins d'être pénétrée de cette humidité que les eaux avaient laissée dans le limon avant de se rassembler au quatrième jour. . . Que de force et quelle grâce, que de secours et que d'offices ! Quel instrument pour le monde ! Mais c'est pour faire comprendre qu'il faut d'autant moins douter que cette matière que Dieu a disposée dans toutes les choses et dans tous ses ouvrages, il la rende féconde dans les sacrements; que cet élément qui gouverne la vie terrestre, soit d'un grand secours pour la vie céleste... C'est pourquoi toutes les eaux, de l'antique prérogative de leur origine, tirent le sacrement de la sanctification avec l'invocation de Dieu; car aussitôt l'Esprit descend des cieux, il plane sur les eaux, les sanctifiant lui-même; et, ainsi sanctifiées, elles boivent la force même de la sanctification. Dans la simplicité même de l'acte il y a une similitude, car nous sommes infectés du péché comme d'une souillure, nous sommes lavés par les eaux. . . C'est l'esprit qui domine, et la chair qui obéit ; cepen-

dant l'un et l'autre se communiquent leur culpabilité, l'esprit par son empire, la chair par son ministère. Donc, les eaux étant comme préparées par l'intervention de l'ange, et l'Esprit dans les eaux est corporellement lavé, et la chair dans les eaux est spirituellement purifiée. » — « Spiritus enim dominatur, caro famulatur : Tamen utrumque interse communicant reatum, spiritus ob imperium, caro ob ministerium. Igitur medicatis quodam modo aquis per angeli interventum, et spiritus in aquis corporaliter diluitur, et caro in eisdem spiritaliter mundatur ». (Tertull., « de Baptis. » III, IV.)

II

Dans l'incomparable liturgie de l'Église, le baptême est enveloppé de cérémonies augustes et solennelles, comme encadré de rites mystérieux et profonds, où la poésie se joue avec la grâce. — « Ludens coram eo »... Chacun des sacrements, du reste, est ainsi préparé, accompagné, traduit aux sens, et comme illustré de prières et de cantiques, de gestes et de paroles, dont le sens, la lumière, l'onction, l'harmonie, sont pour rehausser la dignité surnaturelle du grand signe Théandrique, pour toucher les âmes, pénétrer de respect le peuple chrétien et conduire par la main dans l'intime du sanctuaire ceux qui viennent solliciter ses opérations divines et mystérieuses. Les cérémonies du baptême, telles que nous les donne le rituel romain, sont pleines d'un sens profond et d'une grande beauté. Ces rites, dont nous ne pouvons ici faire l'histoire, que nous ne pouvons comparer avec ceux de l'Église orientale et des autres liturgies antiques, mais que nous recevons avec respect et vénération des mains de l'Église romaine, ces rites ont une singulière puissance pour élever les esprits et les cœurs, pour les pénétrer de lumière et de théologie. Ils auraient une admirable influence de poésie et d'inspiration pour les artistes, s'ils savaient les étudier et s'ils voulaient les comprendre.

Mais, avant de rappeler ces rites en aussi peu de mots que possible, et comme sans réflexions (car où ne nous conduirait pas cette divine liturgie?), il faut bien dire que l'eau baptismale, avant de laver le front du catéchumène dans l'administration solennelle du baptême, a dû passer par des préparations mystiques et des bénédictions réitérées. Elle a dû recevoir des effusions abondantes de prières et de cantiques, où l'Église, en appelant l'Esprit pour féconder cette eau, tressaille de joie en chantant les opérations merveilleuses de cet élément spiritualisé. C'est le Samedi-Saint et le samedi qui précède la Pentecôte, dans ces deux grands sabbats devenus les deux grandes vigiles

chrétiennes, que l'Église bénit l'eau baptismale. On le sait, dans les premiers temps de l'Église, c'est à ces deux époques, à ces deux vigiles de Pâques et de la Pentecôte, de la résurrection de la vie et de l'effusion de l'Esprit, que l'Église administrait le baptême à ses catéchumènes, aux infidèles touchés par la grâce, convertis par sa prière et instruits par sa parole. Il nous faut donc citer ici cette bénédiction, vrai cantique de l'eau, de ses propriétés, de ses beautés, de sa double action dans l'œuvre de la création et de la régénération.

Voici donc le prêtre, après avoir béni le feu sous le péristyle de l'église et chanté la lumière du Christ, après que le diacre, en étole blanche, a chanté la bénédiction du cierge pascal, ce præconium admirable où l'Église associe le doux travail des abeilles à ses élans d'enthousiasme pour la lumière nouvelle dont l'aube va dorer la pierre du sépulcre; le prêtre, après avoir récité à l'autel les douze longues prophéties pendant lesquelles, autrefois, les catéchumènes recevaient les dernières instructions avant le baptême, le prêtre s'avance avec l'aube et la chape violette pour bénir les fonts, pendant que le chœur chante : « Comme le cerf haletant soupire après les sources d'eau, ainsi mon âme pousse ses désirs vers vous, ô mon Dieu! Mon âme a soif du Dieu vivant : Quand viendrai-je et quand apparaîtrai-je devant la face de Dieu? Mes larmes étaient mon pain nuit et jour, lorsqu'on me disait chaque jour : Où est ton Dieu? » Et le prêtre prie à la porte du baptistère : « Dieu tout-puissant et éternel, regardez avec bonté à la dévotion du peuple renaissant, qui, comme le cerf, aspire à la fontaine de vos eaux, et daignez lui accorder que la soif de sa foi, par le mystère du baptême, sanctifie son âme et son corps : par le Christ, Notre-Seigneur. »

L'Abbé J. SAGETTE.

(*La suite à la livraison prochaine.*)

MÉLANGES

L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME-DE-LA-TREILLE, A LILLE.

Dans les premiers jours de juillet dernier, j'étais à Lille et j'assistais à une série de belles et grandes cérémonies qui avaient attiré une affluence énorme de pèlerins, de curieux et d'artistes venus de tous les points du nord de la France, ainsi que des villes voisines de la Belgique. Ces fêtes avaient pour cause la prise de possession de la basilique inachevée de Notre-Dame-de-la-Treille qu'on voulait livrer au culte sans attendre le moment, trop éloigné encore, où l'ensemble de l'édifice serait terminé.

Nos lecteurs n'ont pas oublié le concours organisé, en 1854, par la Commission de l'œuvre de Notre-Dame-de-la-Treille, pour la construction d'une grande église dédiée à la Vierge. Ce monument devait être conçu dans de très-vastes proportions, car il était destiné à servir de cathédrale si, comme l'espéraient les membres de l'œuvre et leurs concitoyens, la grande et riche cité flamande devenait plus tard le siége d'un évêché. Les habitants notables et religieux de Lille, voulant relever un sanctuaire célèbre et vénéré, eurent la pensée de donner une sœur aux cathédrales d'Amiens, de Reims, de Chartres, qui, elles aussi, avaient été bâties, peintes et sculptées en l'honneur de la mère de Dieu.

L'art du XIIIe siècle était donc le type adopté et les concurrents durent s'en inspirer exclusivement. Les résultats donnés par le concours sont restés dans la mémoire de ceux qui, alors, s'intéressaient à la renaissance de notre architecture nationale : ils furent remarquables et dépassèrent l'attente générale, au double point de vue du nombre des projets envoyés et du talent comme de la science archéologique prouvés par une grande partie de

leurs auteurs. C'était un triomphe pour les vaillants chefs d'une école qui avait eu tant de peine à se faire accepter. L'un d'eux, le fondateur des « Annales », membre du jury institué par la Commission, a parlé longuement, dans ce recueil [1], du concours et des diverses questions qui s'y rattachaient. Feu M. Didron aîné sut d'autant mieux apprécier l'importance de cet événement, que celui-ci était la réalisation de son plus cher désir : l'édifice qu'il aurait voulu bâtir sur le papier, à l'aide de la typographie et de la gravure, on allait donc le construire en réalité, « en chair et en os », selon son expression. Effectivement, il s'agissait d'inventer une cathédrale complète dans un style unique, et réunissant à elle seule toutes les beautés éparpillées dans ses sœurs aînées que les révolutions et les siècles n'ont pu nous conserver intactes. Et il fallait l'orner, la peindre, la sculpter, la meubler entièrement, cette merveille du XIXe siècle! Quelle plus belle tâche a jamais été proposée à un homme de génie; mais aussi quelles difficultés à vaincre!

Des architectes de toutes les nationalités répondirent à l'appel qui leur était fait et le jury n'eut, en quelque sorte, que l'embarras du choix.

Par suite de certaines circonstances dont il est inutile d'entretenir le lecteur, les travaux furent définitivement confiés à un architecte de Lille, M. Charles Leroy, qui avait été l'un des premiers lauréats du concours. La Commission fut très-heureusement inspirée en lui donnant la direction de cet immense travail. Malheureusement, beaucoup d'argent dut être absorbé en achats de terrains, en expropriations et autres préliminaires coûteux; aussi la construction avança-t-elle lentement. Mais que ne fait-on pas avec de la persévérance quand on est soutenu et guidé par une grande pensée! La crypte fut prête et son autel consacré en 1859. Enfin, le chœur s'éleva jusqu'à la naissance des voûtes; on le couvrit d'un toit provisoire, car, avant de monter plus haut, on voulait s'étendre davantage, et il fut permis, en juillet de cette année, de transformer cette portion de l'édifice en une vaste église suffisante pour desservir une grande paroisse.

Huit ou dix archevêques et évêques assistèrent à ces fêtes de prise de possession : la présence de S. Exc. le prince Chigi, nonce du Saint-Siége à Paris, en leur imprimant un plus grand caractère de solennité, rappelait aux pieux Lillois les marques de vif intérêt que Pie IX donnait à l'œuvre de Notre-Dame-de-la-Treille lors de la visite que lui fit à Gaëte le dernier archevêque de Cambrai, l'illustre cardinal Giraud.

1. Voir les « Ann. arch. », vol. XIV, p. 384; vol. XVI, p. 111 et 216.

Je n'entreprendrai pas une description de cette partie du monument qui est déjà construite, car cela m'entraînerait bien plus loin que l'espace dont je dispose aujourd'hui ne me le permet. Je me contenterai donc de rendre hommage au talent de l'architecte aussi habile que modeste qui a eu le bon sens de s'inspirer uniquement de notre plus beau Moyen-Age français, tout en donnant à son œuvre un véritable cachet d'originalité. M. Leroy s'est conformé au programme primitif et il s'est montré le digne successeur des grands architectes qui s'appellent Libergier, Pierre de Montereau, etc. Il a fait du XIII[e] siècle et du meilleur. Il m'a été accordé de voir et d'admirer un plan en relief, exécuté à une très-grande échelle, de l'édifice complet, tel qu'il sortira un jour, espérons-le, des mains de M. Leroy. Ce plan, fruit d'un travail de plusieurs années, est une œuvre superbe par elle-même et elle est la preuve de la largeur de conception de son auteur. Voilà bien, ce me semble, la cathédrale-type rêvée par le fondateur des « Annales », au moins en ce qui concerne la construction et la sculpture, c'est-à-dire l'œuvre de pierre. Quant à tout ce qui doit être exécuté en verre, en métal et en bois, j'entends les vitraux, l'orfévrerie grande et petite, ainsi que l'ameublement, le programme est arrêté et tout le système iconographique déterminé : c'est simplement magnifique ! Le carrelage à lui seul est tout un poëme qui mérite une longue étude et dont la description exigerait un volume. Trois verrières [1] sont déjà placées dans le fond de la chapelle de la Vierge, sorte de petite église continuant une grande cathédrale; elle en contiendra onze emplissant autant de longues et élégantes fenêtres qui raconteront la vie de Marie et la légende de Notre-Dame-de-la-Treille. Un ciborium du style le plus pur et, cependant, d'une curieuse originalité, qui surmonte l'autel de la Vierge, et où éclatent l'or, les pierreries, les marbres précieux, nous est une garantie que l'ensemble de la décoration et ses moindres détails ne laisseront rien à désirer au critique le plus difficile.

Que le lecteur ne m'accuse pas de bienveillance exagérée, car j'ai conscience d'avoir rendu l'expression exacte de ma pensée. Je n'avais pas prémédité ces éloges en prenant la plume pour écrire ces lignes : je voulais surtout constater que l'œuvre de Notre-Dame-de-la-Treille n'était pas restée stérile depuis quinze ans et que les efforts de la Commission [2] ont été immenses pour ne pas rester au-dessous de la tâche qu'elle avait eu le courage de s'imposer. Il faut s'incliner avec respect devant l'énergique volonté

1. Ces vitraux ont été exécutés dans les ateliers que je dirige, rue Saint-Dominique, 23.

2. Il est juste de citer, parmi les membres les plus actifs de la Commission, MM. Kolb-Bernard (président), le comte de Caulaincourt, Henri Bernard et l'abbé de Marbaix.

et la persévérance de quelques personnes qui ont su mettre ainsi en bonne voie d'accomplissement un projet gigantesque, sans être aidées d'aucun secours officiel et en s'adressant exclusivement à la piété de leurs concitoyens.

RÉCOMPENSES.

J'accomplis un devoir de reconnaissance doublé d'un sentiment de bonne amitié, en apprenant aux lecteurs des « Annales archéologiques », — beaucoup d'entre eux pourraient l'ignorer, — que l'un des principaux et des plus anciens collaborateurs de ce recueil, M. Alfred Darcel, a reçu la croix de la Légion d'honneur en août dernier. Bien des personnes éprouveront un grand étonnement à la lecture de cette nouvelle, car elles pensaient, cela est probable du moins, que M. Darcel avait reçu depuis longtemps cette distinction. Il est évident que le savant et infatigable archéologue méritait, il y a plusieurs années déjà, la croix qui est venue le trouver cette année-ci : ses services sont anciens, considérables et nombreux ; mais si l'attente a semblé longue à ses amis, leur satisfaction n'en est que plus grande, comme la valeur attribuée à la récompense officielle est proportionnée aux titres qui l'ont fait obtenir.

Une bonne part de ces titres accumulés par M. Darcel est formée des travaux si variés que notre ami a publiés dans les « Annales » : l'honneur qui lui a été accordé rejaillit donc sur cette publication, dont il reste le fidèle collaborateur.

Une haute distinction vient d'être également accordée à celui des rédacteurs des « Annales archéologiques » dont un mémoire d'une importance exceptionnelle absorbe la plus grande partie de cette livraison : j'ai nommé M. le chanoine Barbier de Montault. Le savant ecclésiastique a reçu dernièrement de Rome le titre de camérier d'honneur du pape Pie IX. Une semblable récompense a un grand prix pour notre collaborateur, mais elle

honore à un degré suprême l'archéologie du Moyen-Age, à laquelle M. Barbier de Montault a dévoué sa plume, ainsi que les doctrines que nous défendons.

LE TÉLÉICONOGRAPHE.

M. Henry Révoil, l'habile architecte des cathédrales de Montpellier, de Fréjus et d'Aix-en-Provence, ainsi que des arènes de Nîmes et de l'amphithéâtre d'Arles, vient d'inventer un instrument fort ingénieux qu'il appelle le téléiconographe, c'est-à-dire qui sert à « dessiner les images de loin ». On s'étonne qu'un semblable instrument, à l'aide duquel il est facile de reproduire, à une grande échelle, des objets placés à plusieurs kilomètres de distance, n'ait pas été trouvé plus tôt. Tant mieux, du reste, puisque l'honneur en revient à notre ami, lequel peut se vanter d'avoir rendu un service inappréciable aux archéologues qui dessinent, aux artistes, ainsi qu'aux officiers d'état-major et du génie. Cette invention fait grand bruit, comme on devait s'y attendre; aussi l'empereur Napoléon, comprenant les immenses avantages qui pouvaient en résulter dans une campagne, s'est-il fait présenter M. Révoil et l'a-t-il invité à lui donner des explications sur le téléiconographe.

J'ai vu des dessins merveilleux exécutés par M. Révoil à l'aide de son instrument : sites alpestres, détails d'architecture et de sculpture copiés à une distance considérable, tout est parfait d'exactitude et rejette bien loin ce qu'on obtenait jusqu'ici avec la chambre claire, qui déformait les objets et ne permettait pas de les reproduire dans d'aussi grandes dimensions.

On ne peut que féliciter M. Révoil et souhaiter que son téléiconographe soit entre les mains de tous les archéologues-artistes.

ÉDOUARD DIDRON.

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

---

36. AURÈS. — Étude des dimensions du grand temple de Paestum, au double point de vue de l'architecture et de la métrologie, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées. — Texte in-4 de 103 pages et atlas in-folio de 7 planches doubles. — Cet ouvrage est une étude consciencieuse et détaillée des dimensions de ce monument célèbre, considérées dans leur rapport et dans leur ensemble non-seulement au point de vue architectonique, mais encore pour démontrer que les architectes grecs de la grande Grèce ont fait usage du pied italique à l'exclusion du pied grec. Il donne toutes les valeurs du pied grec, du pied italique et de leurs divisions, en mesures métriques.......................... 25 fr.

37. BARBIER DE MONTAULT. — Collection des décrets authentiques des sacrées congrégations romaines, texte latin, publiée par M. X. Barbier de Montault, chanoine de la basilique d'Anagni. — Cette publication, dont nous avons annoncé le premier volume dans la seconde livraison de cette année, poursuit son cours régulier. Le 2[e] volume de la Sacrée Congrégation des Rites a paru, ainsi que le volume consacré à la Sacrée Congrégation de l'Immunité et celui de la Sacrée Congrégation des Indulgences. — La collection entière aura 12 volumes in-12 de 450 à 600 pages, dont le prix, pour les souscripteurs à l'ouvrage complet, est de 3 fr. 50 c. chacun et, pour les non-souscripteurs, de................ 4 fr.

38. BARBIER DE MONTAULT. — Épigraphie du département de Maine-et-Loire, par le chanoine X. Barbier de Montault, historiographe du diocèse d'Angers. — 1 volume in-8 de 459 pages, avec 5 planches de signes lapidaires et de monogrammes.

39. BARRAUD (l'abbé). — Des Troncs destinés à recevoir les offrandes des fidèles, par M. l'abbé Barraud, inspecteur de la Société française d'Archéologie. — In-8 de 16 pages avec une gravure.

40. CARDEVACQUE (de) et TERNINCK — L'abbaye de Saint-Vaast. Monographie historique, archéologique et littéraire de ce monastère, par MM. A. de Cardevacque et A. Terninck, membres de la Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais. — Troisième volume et dernier, in-4 de 214 pages et 6 planches, contenant l'histoire littéraire de l'abbaye, des recherches sur les monuments et objets d'art qui lui sont relatifs, et son histoire sigillographique et numismatique. Prix de ce dernier volume, 10 fr., et de l'ouvrage complet... 30 fr.



Dessiné par A. ... Hauteur 0m 30 Gravé par ...

CHRIST ÉMAILLÉ

FIN DU XIIE SIÈCLE

Imprimé par A. Beulet ...

ICONOGRAPHIE

DE LA CROIX ET DU CRUCIFIX[1]

DES CRUCIFIX ET CRUCIFIEMENTS

DU IXe AU XIIIe SIÈCLE.

Port du Christ sur la croix. — Le port du Christ sur la croix se modifie peu jusqu'à la fin du XIIIe siècle; on n'y remarque pas, surtout après le IXe, de modifications qui n'aient des précédents à cette époque. Sa tête demeure haute si on le représente vivant; elle s'incline si on veut le représenter mort ou mourant, et toujours à droite[2]; son corps, le plus souvent, est fermement posé, ou, s'il s'affaisse, ce n'est jamais que légèrement, sans effort et sans contorsion; généralement, ses bras continuent d'être tendus dans une position horizontale ou presque horizontale; il est rare, cependant, qu'ils le soient d'une manière aussi complète, avec autant d'archaïsme, par conséquent, qu'ils le sont habituellement dans les Christs des VIe, VIIe et VIIIe siècles : parmi les exceptions, une des plus remarquables est offerte par le triptyque en ivoire de la Bibliothèque impériale publié par les « Annales » (t. XVIII, p. 109), et, quelle que soit la fixité des Grecs dans leurs types, cette circonstance seule nous aurait fait douter qu'il fallût faire descendre l'exécution de ce triptyque jusqu'à la fin du XIIIe siècle, comme l'a pensé M. Didron,

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXVI, p. 5, 137 et 213.

2. A considérer seulement les gravures de d'Agincourt (Peint., pl. XCVI), on pourrait croire que dans les fresques du XIe siècle conservées dans une salle dépendante de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, le Christ a la tête inclinée à gauche, mais il est probable qu'il y a transposition de toute la composition par erreur du graveur.

si nous ne trouvions de distance en distance, échelonnés sur la route intermédiaire, d'autres monuments d'un caractère analogue : tels le Christ du Crucifiement représenté dans le diptyque de Milan publié par Gori et reproduit par Mozzoni (xe siècle) [1]; celui de Lilliers (département du Nord), publié par M. de Caumont (xiie siècle) [2]; celui du vieux maître qui l'a signé du nom de Guillemus, avec la date de 1138, qui se trouve dans la cathédrale de Sarzane [3].

Sur la croix de Clairmarais (xiiie siècle) [4], un seul des bras s'éloigne tant soit peu, nous ne dirons pas de cette rigidité, car précisément un des traits de cette position divinement puissante et humainement impossible est d'être prise avec aisance : intention rendue quelquefois jusqu'à l'évidence par l'inflexion des mains.

Le plus souvent, pendant la période de temps qui nous occupe, les bras fléchissent quelque peu. Dans le crucifix de la collection Debruge, publié par les « Annales » [5], ce fléchissement est à peine sensible, mais l'intention s'en fait sentir par un léger fléchissement aussi des genoux, tandis que dans le Crucifiement de la grande châsse, collection Soltikoff [6], et sur les cinq ivoires publiés dans les « Mélanges d'archéologie » [7], où, sans être plus considérable, il coïncide avec une situation du corps parfaitement perpendiculaire, on voit que si on s'est relâché sous ce rapport de l'archaïsme primitif, on l'a fait sans y penser.

Dans le crucifix du reliquaire donné par le pape Pascal II à l'abbaye de Conques [8], le fléchissement des bras est un peu plus accusé, et cependant il n'atteint pas le degré où est arrivé le crucifix de Lothaire. Considérez d'ailleurs l'inclinaison de la tête dans ce crucifix, le fléchissement des genoux, et vous reconnaîtrez que, relativement à ces effets naturels du Crucifiement, il nous offre un type en deçà duquel on est généralement resté, que l'on n'a probablement jamais dépassé avant le xiiie siècle. Jusqu'à cette époque aussi, on ne trouve aucun exemple de la superposition des pieds; ils sont, au contraire, toujours attachés avec quatre clous, sauf les circonstances exception-

1. Gori, « Thes. vet. dipt. », t. III, pl. xvii. — Mozzoni, « Tavole della storia della chiesa », xe siècle, p. 111.
2. Caumont, « Abécédaire ». Éd. de 1868, p. 265.
3. Rosini, « Storia della pittura », pl. in-fol. A.
4. « Ann. arch. », t. XV, p. 5.
5. « Ann. arch. », t. III, p. 357.
6. « Ann. arch. », t. XXII, p. 5.
7. « Mél. d'arch. », t. II, pl. iv, v, vi, vii, viii.
8. « Ann. arch. », t. XX, p. 215.

nelles où il semble que l'on a voulu poser le Sauveur sur la croix sans les y attacher aucunement, et encore le cas plus extraordinaire où, selon l'observation de M. Didron, relativement à la croix de la collection Debruge, il paraîtrait que, tenant par une raison mystérieuse à l'attacher avec trois clous seulement, on aurait laissé les pieds libres et fait servir le troisième clou avec l'intention exclusive de fixer le « suppedaneum », observation à laquelle semblerait donner lieu également le reliquaire de Pascal II (1118)[1].

Quant au « suppedaneum » lui-même, il manque très-rarement, plus rarement même à proportion du IX[e] au XIII[e] siècle que précédemment, et encore est-il des cas où, selon l'observation du P. Cahier relativement à l'ivoire de Tongres, il ne paraît manquer que faute d'être assez apparent, d'autres encore où il a été négligé par le dessinateur comme dans la gravure du crucifix de Cologne donnée par lady Eastlake.

Robe ou Voile. — La robe longue attribuée au Christ sur la croix ne nous a jamais paru tellement propre aux VI[e], VII[e] et VIII[e] siècles qu'on ne dût en trouver des exemples postérieurs; nous ne contestons pas que celui de sir Robert Curzon n'ait été avec raison assigné au XII[e] siècle par lady Eastlake, et nous en publions, au contraire, un autre fort analogue qui peut, non sans vraisemblance, être rapporté à la même époque; c'est aussi au XII[e] siècle qu'appartient, selon les probabilités, le candélabre en marbre blanc de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, orné, dans toute sa hauteur, de bas-reliefs représentant la passion du Sauveur avec une extension plus en rapport avec cette date qu'elle ne le serait avec la manière des époques précédentes : or, non-seulement Notre-Seigneur y porte sur la croix la longue robe, mais cette robe est un colobium qui lui laisse les bras entièrement découverts, comme dans les crucifix les plus certainement primitifs. Cette circonstance sert à nous confirmer dans la pensée que tous les crucifix ainsi vêtus postérieurement l'ont été à l'imitation et sous l'influence directe de quelques-uns de ceux-ci : ils ont généralement comme eux les bras dans la position la plus parfaitement horizontale; ils ont aussi de commun d'avoir la tête ceinte d'une tiare, d'une couronne ou d'un autre insigne de dignité, circonstance qui, si elle ne se manifeste pas sur leurs modèles, semble cependant se rapporter à la vénération dont ils étaient entourés, vénération en raison de laquelle une couronne avait pu leur être facilement surajoutée, comme au saint Voult de Lucques. Toutes ces conditions se trouvent réunies sur un plomb historié, enseigne de pèlerinage probablement, publié par

1. « Ann. arch. », t. XX, p. 216.

M. Arthur Forgeais [1] et réputé par lui du XIVe siècle, date contre laquelle nous n'avons rien à objecter, et, de plus, la forme du vêtement, jointe à la mitre, donne lieu de penser qu'on a voulu y revêtir le Sauveur d'un habit sacerdotal ayant la même signification que le colobium primitif, pour exprimer l'accomplissement du divin sacrifice. M. Forster a publié [2] une miniature de la bibliothèque de Munich, du XIIe siècle environ, où, avec une variation notable dans les formes, il semble que l'on a été dominé par les mêmes pensées. Là, il ne serait pas exact de dire des bras qu'ils ont fléchi, ils se sont courbés plutôt en s'élevant d'une manière qui serait naturellement plus éloignée encore du possible que la position horizontale; le Christ se tient haut et ferme sur son « suppedaneum », sans aucun clou qui l'y attache; sa robe ne descend qu'au genou, mais elle est accompagnée d'une sorte d'étole, et tout annonce que le divin sacrificateur s'offre lui-même comme victime, parce qu'il le veut, sans y être contraint.

Cette pensée est plus clairement exprimée encore, s'il est possible, mais dans une composition du XIIIe siècle et toute symbolique qui fait le sujet d'une des miniatures du beau manuscrit de la Bibliothèque impériale connu sous le nom de « Emblemata biblica » [3]. Comme application du psaume « Deus illuminatio mea quem timebo », on a représenté le sacre de David par Samuel avec ce commentaire : « Olim due persone (sic) ungebantur, rex et sacerdos, et in illis signabatur XPC (Christus), qui est rex et sacerdos qui orat pro nobis et offert seipsum sacrificium Deo ». — Autrefois, deux personnes recevaient l'onction, le roi et le prêtre et, en eux, a été figuré le Christ, qui est roi et prêtre, et qui pour nous s'offre en sacrifice à Dieu. — Et c'est comme illustration de ce texte que l'on voit un Christ en croix, mais sans y être attaché, avec la chasuble, l'aube et la dalmatique du pontife, et la couronne du roi, entouré des apôtres et la tête tournée vers Dieu le Père, qui apparaît dans le ciel.

Quant à la forme, la robe de la miniature de Munich serait un intermédiaire entre le long colobium primitif et le voile posé en forme de tunique des reins aux genoux ; mais quant à l'époque, elle n'est qu'une exception, et les vêtements plus longs ne se rencontrent eux-mêmes sur les crucifix qu'exceptionnellement dans un temps comme celui dont nous parlons, où le voile en tunique était, au contraire, au milieu de son règne.

Des variétés continuent de se manifester dans la manière de le concevoir.

1. Forgeais, « Plombs historiés », IVe série, p. 39.
2. « Monuments de la peinture en Allemagne », t. I, p. 42.
3. Lat. 11580.

D'une part, il reprend la riche ornementation qui en fait un insigne d'honneur, comme sur la croix de Velletri : le crucifix de la collection Debruge en offre un exemple. Cédant à la pente opposée dans le sens des effets naturels et du pittoresque, l'artiste le jette de côté et l'ouvre en partie selon cette tendance qui, manifestée dans le crucifix de Lothaire, va sur le peigne de saint Héribert, publié par M. l'abbé Bock[1], jusqu'à laisser un côté du corps entièrement découvert; et cependant le Crucifiement sculpté sur ce petit monument est d'ailleurs empreint de toute l'élévation propre au XIe siècle, auquel il appartient.

COURONNE. — La couronne était suspendue par la main de Dieu sur le crucifix de Lothaire et dans la miniature de Charles-le-Chauve ; elle l'est par deux anges, en présence de cette main divine, sur le bel ivoire de Tongres, celui des cinq monuments de ce genre réunis dans les « Mélanges d'archéologie » qui, par la date, paraît le plus se rapprocher des deux précédents, tandis que l'on n'observe plus aucune couronne sur les quatre autres : n'est-ce pas l'indice que ce mode de glorification diminuait alors de faveur ? En effet, bien qu'on le retrouve depuis, et notamment à Bourges, au XIIIe siècle, sur le vitrail de la Passion, ce n'est qu'assez rarement, et l'usage de faire reposer la couronne immédiatement sur la tête du Sauveur crucifié ne devient commun qu'au XIIe siècle. Nous l'avons fait remarquer sur les crucifix à longue robe de cette période ; on l'observe ensuite sur toute une nombreuse série de crucifix en relief de cuivre émaillé dont nous publierons un spécimen emprunté au musée chrétien du Vatican; il est à remarquer qu'elle s'y associe avec la main de Dieu et la filiation avec la forme précédente semblerait ainsi devoir s'établir.

Au lieu d'être tressée de fleurs et de feuillages, la couronne est devenue franchement une couronne royale. Nous ne tenons pas compte des différences de forme adoptées suivant les temps et les lieux par cet attribut de la royauté; ainsi sur les crucifix que nous publierons la couronne est fleuronnée; dans la miniature de Munich et sur le crucifix de Lilliers diverses sortes de bandeaux ou chaperons ont probablement une signification identique ; nous n'osons toutefois l'affirmer pour la miniature de Munich à raison du caractère plutôt sacerdotal que l'on paraît avoir voulu, d'ailleurs, y donner aux vêtements ; vu que nous avons aussi pour termes de comparaison des coiffures qui sont évidemment ecclésiastiques : telle la tiare d'un petit crucifix conservé au baptistère de Florence[2], que nous croirions plutôt antérieur que pos-

1. « Trésors de Cologne », pl. XLIII.

2. Gori, « Thes. vet. dipt. », t. III, p. 128

térieur à l'époque dont nous parlons, et la mitre du plomb de M. Forgeais.

En voyant sur la croix le vainqueur, le roi, le pontife, nous ne pouvons oublier non plus que Notre-Seigneur y fut aussi la victime, et l'on se demande si la couronne d'épines ne va pas enfin à son tour décidément y prendre la place qui en réalité lui est due : si on s'en rapportait aux planches et aux appréciations de Curti, on trouverait deux exemples de couronnes d'épines qui pourraient, à défaut d'une plus grande antiquité, se rattacher à la période dont nous parlons ; l'un serait donné par un morceau de la vraie croix, sculpté en bas-relief par des artistes ruthéniens, conservé dans le trésor de Saint-Pierre-du-Vatican et publié d'abord par Rocca[1] ; l'autre, que l'on croit venu de Palestine avec la Sainte-Maison de Lorette[2]; mais l'inexactitude plus que probable des dessins, quant à un détail nécessairement peu apparent sur les originaux, d'après ce que l'on sait de l'exiguïté de l'un et de l'état d'altération de l'autre, ne permet pas d'en tirer aucune induction sérieuse.

Ces deux monuments mis hors de concours, nous n'en voyons plus aucun dont on puisse s'autoriser pour croire qu'avant le XIII[e] siècle une vraie couronne d'épines ait été posée sur aucune image de Notre-Seigneur crucifié. Sur la dalmatique impériale du Vatican, elle est représentée suspendue à l'embranchement de la croix[3], mais il y a bien de la différence à la prendre ainsi pour trophée au lieu de l'enfoncer sur la tête du Sauveur. Tout au plus au XII[e] siècle, au moment où l'on donna plus de développement aux représentations des mystères douloureux de la Passion, pourra-t-on apercevoir sur cette tête sacrée une réminiscence plus voisine de la cruelle réalité dans

1. Rocca. « Thesaurus, pontif. sacror. que antiq. » Roma, 1745, t. I, p. 155. — Curti. « De clavis dominicis », p. 50.

2. Curti, « id. », p. 47. A juger d'après l'ensemble des formes, ce crucifix nous paraîtrait du XIII[e] siècle. Quant à la relique nous n'oserions, sans l'avoir vue, porter aucun jugement sur l'époque à laquelle elle a pu être sculptée. Rocca suppose qu'elle est cette portion même de la vraie croix qui, au dire du vénérable Bède et du « Liber pontificalis », fut trouvée par le pape Sergius I[er] (690-701), dans un réduit du trésor de Saint-Pierre, où elle était cachée; mais ces auteurs n'ont pas dit que la relique alors trouvée eût été sculptée, et la supposition de Rocca ne nous paraît reposer sur aucun fondement solide. La composition des bas-reliefs a bien quelque chose d'insolite qui leur donne une saveur antique, et quoique l'art ruthénien, calqué sur l'art byzantin, soit connu pour sa fixité, nous serions porté à faire monter, plutôt qu'à faire trop descendre, l'époque de leur exécution, sans approcher toutefois de l'antiquité que Rocca leur suppose. Nous évitons, dans tous les cas, de fonder aucun appui sur des monuments environnés d'autant d'obscurité, mais nous devions en parler pour mémoire.

3. « Ann. arch. », t. I, p. 152; la planche de Ciampini (Vet. mon., t. II, pl. XII) semble indiquer quelque chose de semblable.

certaines couronnes tressées, quoique sans épines. Celle que l'on observe sur le candélabre de Saint-Paul, d'après la gravure de Nicolaï [1], paraîtrait d'autant mieux rentrer dans ces termes, qu'elle coïncide avec la figure d'un bourreau, armé d'un marteau, le seul que nous ayons encore vu et que nous verrons de longtemps représenté auprès de la croix.

Si nous descendons jusqu'au XIIIe siècle, on sera plus fondé à reconnaître une vraie couronne d'épines sur la tête du Christ dans le crucifix monumental de Weschelbourg, publié par M. Forster[2]. Les piquants y sont rares, ils ne pourraient pas, dans la position de la couronne au sommet de la tête, la faire souffrir, mais il y en a. Et si, placée de la sorte, cette couronne est devenue plutôt un insigne réel d'honneur, elle rappelle pourtant les trop réelles dérisions du prétoire et les tortures du Calvaire. Or, comme, même au XIIIe siècle, telle n'était pas encore la pensée dominante que l'on prétendait attacher au crucifix, la couronne d'épines n'y apparut que rarement.

Nimbe. — Il est arrivé souvent que la couronne a fait négliger le nimbe, ces deux insignes, compris sous le nom générique de « corona » dans la langue du temps, étant sans doute réputés pouvoir facilement se suppléer ; mais on irait trop loin si on voulait relever une règle, là où il n'y avait que des tendances. Sur l'ivoire de Tongres vous verrez une couronne suspendue et point de nimbe ; sur les quatre ivoires qui lui sont comparés, des nimbes crucifères et point de couronnes ; sur le candélabre de Saint-Paul, une couronne ceignant la tête et point de nimbe pour le Christ sur la croix, nimbe crucifère sans couronne pour toutes les autres figures du Christ sur le même monument. Au contraire, sur le crucifix de sir Robert Curzon et sur la miniature de Munich la couronne s'associe au nimbe crucifère ; au nimbe simple, au XIIe siècle, sur la châsse de Villemaur, publiée par M. Le Brun d'Albanne[3]. En somme, on peut considérer l'absence du nimbe à l'époque comme un indice d'antiquité ou d'influence antique, surtout quand elle semble motivée par la présence de la couronne ; en dehors de ce motif, le nimbe manque rarement aux figures de Notre-Seigneur que nous avons observées jusqu'ici sur la croix ; et, tout en admettant que, dans les limites de la période parcourue, les exceptions sont plutôt le fait des plus hauts temps, il faut reconnaître que l'on en rencontre à toutes les époques et dans tous les genres[4].

1. Basilica di San Paolo, pl. XVIII. La gravure du Christ vêtu de la longue robe, publiée par M. l'abbé Bock (« Trésors de Cologne », pl. XXXVI), fait soupçonner quelque chose d'analogue.
2. « Monuments de sculpture d'Allem. », t. I, p. 24.
3. Le Brun d'Albanne, Émaux de Troyes, pl. VI.
4. Sont dépourvus de nimbes et de couronnes : le Christ de la couverture d'un manuscrit du

Titre de la croix. — Toutes les observations que nous avons faites relativement au titre de la croix, du IXe au XIIIe siècle, viennent confirmer celles que nous avions recueillies sur la période précédente sans y apporter de modifications : posé sans inscription et, cependant, avec un développement relativement considérable, comme sur la grande châsse de la collection Soltikoff[1], ou dans les peintures de l'église souterraine de Saint-Clément à Rome (XIe siècle), il continue d'attester la valeur qu'on y attachait comme annonçant la dignité du divin Crucifié ; sur le candélabre de Saint-Paul, l'espace manquant pour l'attacher au sommet de la croix, l'artiste a tenu à l'exposer en le mettant entre les mains d'un personnage spécialement chargé de ce soin. Quant aux inscriptions, elles continuent de varier d'autant de manières qu'il est possible de nommer le Sauveur[2]. Beaucoup d'autres monuments continuent de reproduire la substance du titre évangélique avec diverses variantes analogues à celles que nous avons exposées précédemment, et l'on revoit de temps en temps reparaître la forme abrégée INRI[3]. Toutes ces désignations tendent au même but : proclamer Jésus-Christ pour ce qu'il est. Quelquefois, au lieu de le nommer, on le désigne par une qualification : LVX MVNDI, « la Lumière du monde », avons-nous lu sur la couverture d'un évangéliaire de Milan ; ou bien encore, à la place du titre et de l'inscription, nous trouverons la figure de l'Agneau sur la croix de la Vierge ouvrante au Louvre. Il faut pour cela descendre au XIIIe siècle ; mais nous pouvons en parler maintenant comme y voyant alors le trait d'un esprit ancien et non la manifestation d'une idée nouvelle.

Figures diverses au-dessus de la croix. — Nous avons vu la main du Père céleste suspendant la couronne sur la tête de son divin Fils, ou présidant à l'honneur qui lui est rendu au moyen de la couronne ; mais la présence de la main divine n'est pas tellement liée à celle de la couronne, qu'on ne l'observe

XIe siècle (Bock, « Trésors de Cologne », pl. XXXV) ; celui de l'ivoire moulé par la Société d'Arundel (n° 21). N'ont que des nimbes simples : le Christ du peigne de Saint-Héribert (« Trésors de Cologne », pl. XLIII), celui de Sarzane (Rosini « Storia della pitt. ital. », in-fol., pl. A).

1. « Ann. arch. », t. XXII, p. 5. Sur les Christs de l'ivoire de la Bibliothèque impériale et du roi de Bavière (« Mél. d'arch. », t. II, pl. V, VIII), les titres sont également sans inscriptions.

2. Sur la porte de bronze de Saint-Paul, à Rome (Nicolai., Basilica di San-Paolo, pl. XII), et sur le diptyque de Milan, on lit : ICXC. (Gori, « Thes. vet. dipt. », pl. XXXII) ; sur la couverture du manuscrit d'Aix-la-Chapelle (« Ann. arch. », t. XX, p. 5) IHCXPC ; IHS, sur la croix que nous publions ; IHS, sur la croix de sir R. Curzon ; GESVS, sur un devant d'autel de Città di Castello. (d'Agincourt, « Sculpt. », pl. XXXI).

3. Crucifiements de Saint-Urbain-alla-Caffarella, près Rome ; de Soest, en Westphalie (Forster, Peinture).

sans celle-ci sur l'ivoire de Bamberg, par exemple[1]; elle est nommée sur la croix de Cologne « Dextera Dei[2] » ; sur l'ivoire de Cividale publié par Gori, elle est accompagnée du Saint-Esprit sous forme de colombe[3]. On voit, au travers de ces différences, qu'il s'agit toujours d'une même pensée.

Au XIIe siècle, on commence à voir apparaître au-dessus de la croix, non plus seulement la main divine, mais Dieu le Père pleinement personnifié. Ainsi, dans une Descente de croix sculptée dans les grottes de l'Egsterstein, en Westphalie, il reçoit l'âme de son Fils; dans les vitraux que Suger fit exécuter à Saint-Denis, il soutenait dans ses bras étendus le Crucifié porté sur le char d'Aminadab[4]. Ces représentations sont les premiers indices d'un ordre d'idées naissantes dont nous réservons l'étude pour la période où elles ont pris leur développement, nous contentant ici d'en signaler l'apparition. Nous allons, au contraire, prendre une plus ample connaissance des figures accessoires qui se sont maintenues près du Crucifiement depuis la période précédente.

Soleil et lune. — Le soleil et la lune sont, de toutes les figures, celles dont la persistance auprès de la croix a été la plus soutenue. A l'époque où nous sommes arrivé, on s'est attaché le plus souvent à les personnifier, et, jusqu'à la Renaissance, ce n'est guère qu'à défaut d'espace qu'on se réduit, pour les représenter, à un disque ou une étoile pour le soleil, à un croissant pour la lune; d'ailleurs, leurs figures varient beaucoup, comme les sentiments qu'on leur prête : sur l'ivoire de Bamberg, montés chacun sur un char et renfermés dans un médaillon circulaire, ils suivent leur cours, le soleil entraîné par quatre chevaux, la lune plus paisiblement traînée par des bœufs, sans d'ailleurs paraître prendre garde à la grande scène dans laquelle ils sont cependant considérés comme acteurs; plus souvent ils se voilent et montrent de la douleur, quelquefois jusqu'aux larmes. Sur la châsse de Villemaur, les personnages allégoriques ne sont plus matériellement le soleil et la lune, mais leurs génies qui les portent dans leurs mains, nous dirions leurs anges si ces personnages avaient des ailes, et, en effet, ailleurs ce sont bien effectivement des anges auxquels est confié le soin de soutenir les deux astres.

La persistance que l'on a mise à faire figurer le soleil et la lune sur des monuments, même disposés de manière à leur offrir difficilement une place convenable, témoigne de l'importance qu'on y attachait comme signification.

1. « Mél. d'arch. », t. II, pl. IV.
2. Bock, « Trés. de Cologne », pl. XXXVI.
3. Gori, « Thes., vet. dipt. », t. III, pl. XVI.
4. Forster, « Mon. de sculp. en Allemag. », p. 441. — « Vitraux de Bourges », pl. d'etude VI.

Ainsi, sur la croix de la collection Debruge, on a superposé, aux extrémités des croisillons, deux disques uniquement destinés à les recevoir [1]. Sur la croix de Cologne, on a fait en sorte de dérober une petite place, pour la leur donner, dans l'angle inférieur des croisillons [2]. Généralement, ils continuent d'être placés à droite et à gauche de la croix; néanmoins, sur les panneaux attenant au crucifix de Sarzane, que nous ferons dans la suite mieux connaître, ils nous paraissent avoir été réunis du même côté, sous les formes élémentaires de disque et de croissant dans la scène de la Descente de croix.

Les anges. — Les régions célestes où habitent les astres sont aussi celles où résident les anges : saint Michel et saint Gabriel continuent fréquemment d'être appelés à représenter la milice angélique apportant sa part d'hommages au Dieu crucifié. Ils sont désignés dans ce rôle assez souvent par leurs noms, notamment sur le diptyque de Cividale, sur le triptyque de la Bibliothèque impériale, sur la plaque d'ivoire de Murano, publiée par Gori, pour nous mettre en droit de plus en plus de les reconnaître personnellement, toutes les fois que les anges assistant au sacrifice de la croix sont précisément au nombre de deux ; et c'est ce qui arrive beaucoup plus ordinairement. Sur le plâtre de M. Carrand, dans les Crucifiements de la Pala d'Oro, à Venise, des peintures de Saint-Urbain-alla-Caffarella, à Rome, de l'antique porte de bronze au transept de la cathédrale de Pise, du devant d'autel de Cita-del-Castello, etc., tous monuments des xe, xie et xiie siècles, ils se tiennent sans action déterminée au-dessus de la croix; ils la soutiennent sur une couverture de livre de Sainte-Marie-aux-Lis, à Cologne (xe siècle) [3], et de même sur la croix de Weschelbourg, qui nous fait descendre un instant au xiiie siècle [4], occupant à cet effet deux médaillons à l'extrémité des bras de la partie monumentale de cette croix. En effet, ce monument est de ceux où il faut distinguer deux croix, dont l'une sert de cadre à la seconde, la seule à laquelle soit suspendu directement le Sauveur; autrement on ne comprendrait pas comment les anges étant eux-mêmes sculptés sur la croix, ils pourraient la soutenir. Nous avons vu que sur l'ivoire de Tongres, dans la verrière de la Passion, à Bourges, ils tenaient la couronne suspendue sur la tête du Sauveur; sur le peigne de saint Héribert, ils suspendent de grandes roses de chaque côté de la croix ; sur l'ivoire de Cividale (xiie siècle), ils encensent d'une main

1. « Ann. arch. », t. III.
2. « Trésors de Cologne », pl. xxxvi.
3. « Trésors de Cologne », pl. xxxv.
4. Forster, « Sculpture », t. I, p. 24

et, de l'autre, tiennent une coupe pour recueillir le sang divin jaillissant des plaies des mains [1].

Il arrive aussi quelquefois que les anges sont au nombre de trois, comme sur l'ivoire de Bamberg; alors on est assez fondé à croire que le troisième de ces anges est Raphaël : on l'aurait probablement appelé plus souvent même à partager cet honneur, si ce n'eût été des motifs de symétrie et d'agencement. D'où il était résulté que, sur l'étui de la vraie croix de notre Sainte-Chapelle, on avait eu recours à l'apocryphe Uriel pour compléter le nombre quatre avec saint Michel, saint Gabriel et saint Raphaël, qui s'y trouvaient également désignés par leurs noms [2]. Raphaël a trouvé sa place convenablement, sans pareille concession, comme support de la croix de la collection Debruge [3], où il est également nommé avec Michel et Gabriel. Malgré la différence des situations, on peut croire qu'ils y remplissent tous les trois le rôle attribué à ces deux derniers seulement lorsqu'ils soutiennent les bras de la croix.

Il entrait peu dans l'esprit de l'iconographie chrétienne, aux époques dont nous parlons, de multiplier le nombre des anges dans la scène du Crucifiement; l'ivoire de Bamberg, publié par M. Forster [4], en offrirait cependant un exemple, s'il est vrai qu'il faille prendre pour des anges les six têtes qui émergent des nuées au sommet de la composition ; nous ne nous souvenons pas d'en avoir remarqué aucun autre qui soit antérieur au XIIIe siècle.

Il arrive au contraire qu'au lieu de plusieurs anges sur certains crucifix on n'en voit plus qu'un seul. Cette observation s'applique à des crucifix où la croix fait tout le champ du tableau, et nous ne savons s'il y a des exceptions; en effet, cette réduction nous semble motivée par le besoin de se résumer, l'espace faisant défaut, et loin d'affaiblir la pensée, souvent elle la fortifie, vu l'importance relative qu'acquiert dans une composition plus restreinte ce seul ange et la place prépondérante qui lui est quelquefois accordée au sommet même de la croix ; il en occupe la partie inférieure sur la croix publiée par Ciampini [5], dont nous avons parlé à raison de la couronne d'épines ou plutôt, si on en juge d'après la planche de Ciampini, d'une couronne sans épines, destinée à la rappeler, et qui est suspendue à la croix triomphante. Ce monu-

1. Gori, « Thes. vet. dipt. », t. III, pl. XVI.

2. Morand, « Hist. de la Sainte-Chapelle », p. 44. Ces anges n'accompagnent pas un crucifix, mais seulement une croix.

3. « Ann. arch. », t. III.

4. « Sculpture », t. I, p. 52.

5. Ciampini, « Vet. mon., » t. II, pl. XIV.

ment, que l'auteur range dans la catégorie des croix stationales ou processionnelles, nous semblerait sentir une époque antérieure au XII[e] siècle bien plutôt que postérieure. L'inscription du titre JC XC répétée sur les deux faces suffirait seule pour légitimer cette opinion. De ces deux faces nous ne saurions dire laquelle est la principale[1], tant se balance la valeur des figures qui les décorent : d'un côté le Christ crucifié, entouré des animaux évangéliques qui rappelleront bientôt notre attention ; de l'autre la croix triomphante accompagnée au sommet d'une figure de Christ aussi triomphant ; dans les deux branches la sainte Vierge et saint Jean les bras levés pour rendre témoignage ; dans le bas, enfin, la figure de l'ange qui nous occupe. On remarquera que sur l'une et l'autre face, la croix sur laquelle repose le Christ d'un côté, la croix triomphante de l'autre, sont distinctes de la croix processionnelle proprement dite, dans le champ de laquelle elles sont inscrites ; l'ange mis ainsi en corrélation avec la figure du Christ triomphant est certainement ou saint Michel ou l'ange de la Résurrection, ou pour mieux dire probablement saint Michel considéré soit comme le chef de la milice céleste, soit comme l'ange de l'Église, soit comme l'ange de la Résurrection, si ce n'est comme réunissant toutes ces qualités.

La position qu'il occupe au bas de la croix est précisément celle qui est attribuée sur d'autres monuments à la résurrection d'Adam, ou, en des situations correspondantes, à d'autres résurrections. Mais ce qui rehausse surtout sa signification, c'est que nous le trouvons ailleurs, avons-nous dit, élevé au sommet de la croix à la place même de Notre-Seigneur, et comme le remplaçant, tandis que la sainte Vierge et saint Jean demeurent aux extrémités des branches latérales de la même croix. Nous n'en connaissons pas d'exemples avant le XIII[e] siècle, mais nous ne croyons pas que ce soit une innovation de cette époque. Nous reconnaîtrions plutôt dans ce trait iconographique les traces d'un esprit plus ancien, et nous nous souviendrions de la croix-reliquaire émaillée du musée du Vatican (VIII[e] siècle), où saint Pierre étant au sommet de la croix, avec saint Paul au-dessous sur une face, saint Michel se trouve à la place correspondante de l'autre, avec saint Gabriel pour correspondre à

1. Nous reconnaissons avoir donné mal à propos (1[re] livraison de ce volume des « Annales », note de la page 23) le nom de revers à la face de la croix de Justin II qui porte l'inscription. L'autre face était pour nous la plus importante à notre point de vue tout iconographique ; mais la face où l'on voit la relique de la vraie croix est certainement, nous le reconnaissons en ce moment avec M. l'abbé Barbier de Montault (4[e] livraison des « Annales », page 272), la face principale, non-seulement au point de vue de son article, mais à considérer la destination du monument.

saint Paul. En parlant de cette croix (même volume, p. 228), nous avons fait ressortir l'analogie qui existe entre le rôle de saint Pierre et celui de saint Michel. La seule différence iconographique qu'il y ait, quant à saint Michel, entre la croix que nous rappelons et celle dont nous parlons, c'est que sur celle-ci saint Michel apparaît sur la face principale, et qu'il n'est plus accompagné de saint Gabriel, la place que celui-ci aurait pu prendre au-dessous de la croix étant occupée par Adam sortant du tombeau.

Le musée d'antiquités chrétiennes du Vatican possède deux croix stationales du XIII[e] siècle, en cuivre repoussé, où l'ange occupe un médaillon supérieur au sommet de la croix, dans les conditions qui viennent d'être décrites. Une de ces croix, au moins, sera, dans une livraison postérieure, mise sous les yeux de nos lecteurs. Nous ferons ressortir alors ce qui les distingue de certaines autres croix, comme celle d'Oisy, publiée dans la « Revue de l'Art chrétien » en 1858, où un ange apparaît dans une position analogue, mais non dans le même rôle, car il porte la couronne d'épines et il est accompagné de deux autres anges chargés de même de quelques-uns des instruments de la Passion.

Nous dirons aussi, dès à présent, que l'ange placé au sommet de nos deux croix, la sainte Vierge et saint Jean en occupant les branches, ne peut se confondre avec l'ange de saint Mathieu que l'on voit au revers de ces mêmes croix, mais, au contraire, dans le médaillon inférieur, les trois autres médaillons étant occupés par les emblèmes de saint Jean, de saint Marc et de saint Luc, et que la valeur exceptionnelle qu'on lui accorde est rendue plus sensible par l'intervention de quelques autres anges, ceux-ci destinés à représenter en général la milice céleste, semés, en outre, sur le champ de la croix, où leurs figures sont de moindre dimension et gravées au lieu d'être mises en relief.

Évangélistes. — Les animaux évangéliques, bien compris, tiennent tous de la nature des anges ; ils en prennent, en effet, l'aspect sur la tablette d'ivoire de la Bibliothèque impériale[1], où ils sont suspendus comme venant du ciel pour inspirer les quatre évangélistes, représentés eux-mêmes en personne au-dessus des branches de la croix, dans la région où règnent le soleil et la lune couronnés, étant chargés d'annoncer au monde, figuré dans la partie inférieure du tableau, le mystère qui va le régénérer.

Heureuse au point de vue de la pensée, cette disposition est d'ailleurs d'un effet assez lourd, et l'on conçoit que par ce motif elle n'ait pas été facilement

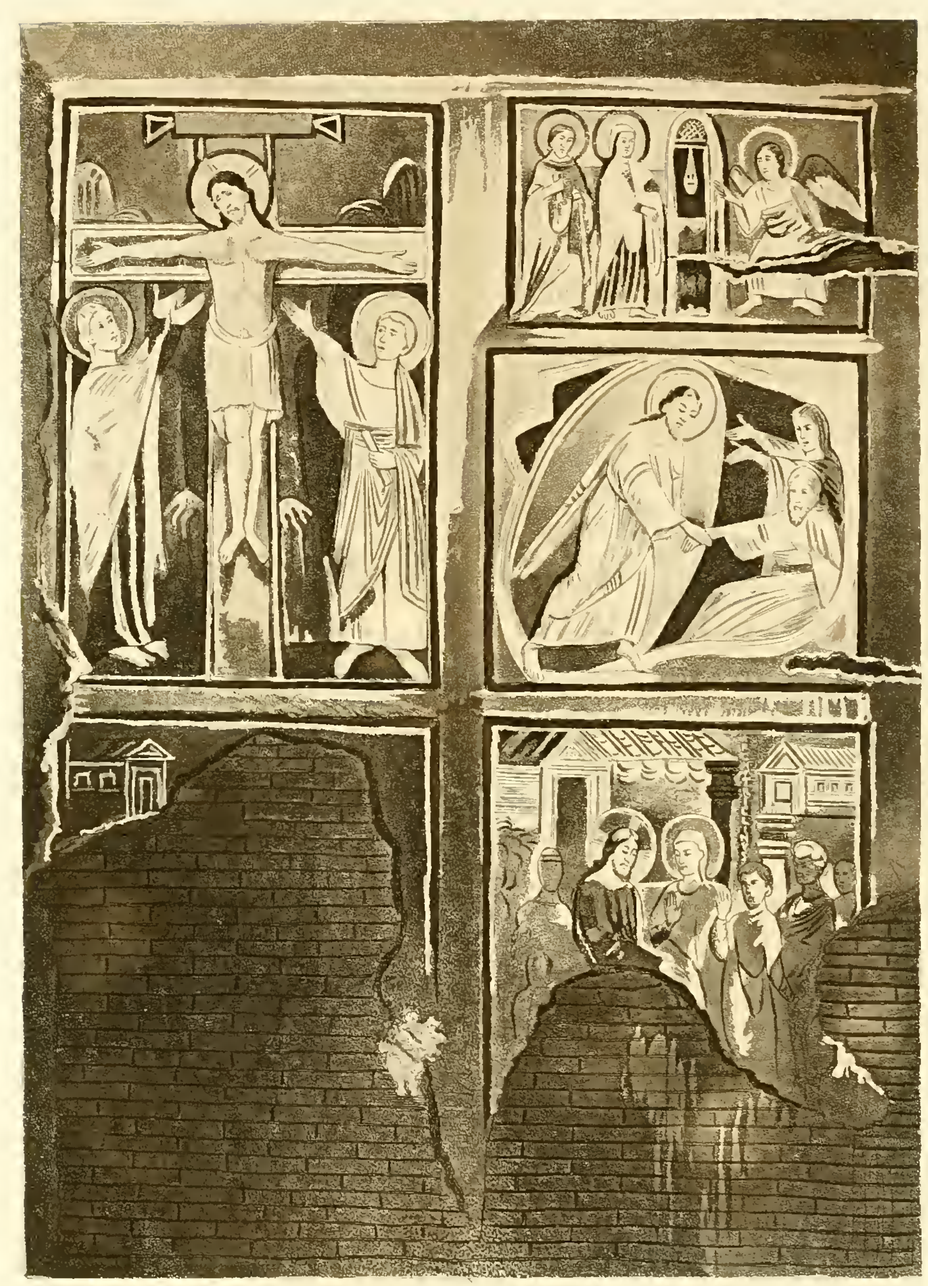
1 « Mél. d'arch. », t. II, pl. v

reproduite : on aurait pu éviter cet inconvénient en se contentant de maintenir dans ces régions célestes seulement les emblèmes évangéliques. Sur d'autres plaques d'ivoire destinées, comme celles-ci, à couvrir des livres, et le plus souvent les saints Évangiles eux-mêmes, on a tenu également à représenter les évangélistes ou leurs symboles parmi les accessoires du Crucifiement, mais alors on les a plutôt distribués aux quatre angles de la tablette comme dans l'ivoire de Sainte-Marie-aux-Lis, à Cologne[1]. Dans celui de Cividale (XII[e] siècle)[2], le lion et le bœuf étant seuls ainsi posés dans les angles inférieurs, l'ange et l'aigle sont suspendus près du sommet de la croix, où, si ce n'était la maladresse d'exécution, on dirait qu'ils paraissent eux-mêmes se confondre avec les deux anges dont ils sont voisins.

Dans les Crucifiements qui tendent à prendre une teinte historique plus que symbolique, les évangélistes n'ont pas lieu de se produire : si, hors de ces circonstances, on ne les rencontre pas aussi souvent que le comporteraient leurs intimes rapports avec les idées dominantes dans ces compositions, n'est-ce pas pure question d'agencement? Sur les croix qui ont un revers, leur place continuera d'y être toute tracée; mais il se passa, ce nous semble, un espace de temps pendant lequel les croix pectorales, reliquaires ou encolpium devenant moins communes et les croix stationales n'étant pas encore très-usitées, ces croix à revers devinrent rares. La première croix stationale qui nous apparaisse, dans la limite de nos recherches, est celle que Ciampini nous a fait connaître[3], et où les quatre emblèmes évangéliques sont rangés autour du crucifix, l'aigle au sommet; mais en même temps nous avons fait observer que cette face n'avait pas plus de droit que la face opposée à se faire considérer comme la face principale, et d'ailleurs nous trouvons dans cet agencement la preuve de l'opinion avancée par nous précédemment, à savoir que c'était la place acquise par la sainte Vierge et saint Jean à l'extrémité des bras de la croix, qui faisait rejeter les évangélistes au revers.

En descendant au XIII[e] siècle, nous observons les évangélistes sur la face de la croix de Clairmarais[4], mais c'est à cette condition que cette croix ayant doubles branches, la sainte Vierge et saint Jean ayant leur place ordinaire dans celles qui correspondent au crucifix, deux des évangélistes ont pu

1. Bock, « Trésors de Cologne », pl. XXXV.
2. Gori, « Thes. vet. dipt. », t. III, pl. XVI.
3. Ciampini, « Vet. mon. », t. II, pl. XIV.
4. « Ann. arch. », t. XV, p. 5.



Gravé par ... Au Varin — d'après la photog...

FRESQUE DU XIE AU XIIE SIÈCLE

DANS LA CRYPTE DE ST CLEMENT À ROME

... Didron 23 rue S. Dominique Paris — Imprimé par A. Beillet 35 quai de ...

en trouver une dans les croisillons supérieurs correspondant au Christ triomphant, et les deux autres alors se casent tout naturellement au sommet et dans la partie la plus inférieure de la croix, tout en laissant place même à la figure d'Adam, dans un espace intermédiaire.

La sainte Vierge et saint Jean. — La sainte Vierge et saint Jean sont demeurés en possession du rôle prééminent qu'ils avaient occupé près de la croix ou sur la croix, dès l'époque des premiers crucifix; si d'autres figures, comme le porte-lance et le porte-éponge, l'Église et la Synagogue leur disputent la place la plus rapprochée du Sauveur, ils reconquièrent leur supériorité iconographique par le grand nombre de monuments où leurs figures sont maintenues préférablement à aucunes autres.

La sainte Vierge conserve une attitude ferme dans sa douleur toujours contenue et souvent maîtrisée jusqu'à l'héroïsme; saint Jean continue le plus ordinairement de rapprocher la main de ses yeux, mais de telle sorte que, les sentant pleins de larmes, il se contienne cependant contre les défaillances de la nature et fasse songer à sa mission apostolique prête à commencer : celle-ci est rappelée par le livre dont il se sépare rarement : MARIA EX FILIVS TVVS APOSTOLE ECE (*sic*) MATER TVA ; ces paroles sont répétées en ces termes et avec des caractères épigraphiques qui annoncent le XI[e] siècle sur la couverture d'évangéliaire de Milan, publiée par Giulini; cependant, ce monument est un de ceux, autant qu'on peut en juger par la gravure qui nous le fait connaître, où la sainte Vierge prend exceptionnellement, au même degré que saint Jean, une physionomie de douleur marquée : l'artiste ayant voulu, ce semble, répandre plutôt sur la figure des soldats qui portent la lance et l'éponge une sérénité en rapport avec la pensée de renouvellement annoncée par ces mots du titre : LVX MVNDI.

Sur un bel ivoire du XII[e] siècle, conservé dans le trésor de la cathédrale de Narbonne, qui paraîtra dans une livraison subséquente, nous lisons de même, en regard de ces paroles : MVLIER ECCE FILIVS TVVS, celles-ci : APL (pour apostole) ECCE MATER TVA, et là, Marie lève bien sans incertitude les mains pour offrir son divin Fils, tandis que saint Jean appuie les siennes contre sa tête. On a découvert, il y a peu d'années, dans une crypte oubliée et enfouie sous l'église de Saint-Clément à Rome[1], des peintures à peu près contemporaines de la couverture d'évangéliaire de Milan, parmi lesquelles le Crucifiement que

1. Dans ces fouilles on a découvert trois murs qui remontent aux trois époques des rois, de la république et de l'empire; le premier est probablement une partie de l'enceinte de Servius Tullius, le troisième est présumé appartenir à la maison de saint Clément. Les peintures reposent sur des pilastres en maçonnerie qui enveloppent de plus anciennes colonnes. (« La Basi-

nous publions nous a frappé par son grand caractère : la sainte Vierge et saint Jean y lèvent, par un mouvement simultané, la première les deux mains, pour offrir à Dieu la sainte victime, le second seulement la main droite pour montrer aux hommes la source et la voie décisives du salut, son autre main portant un volumen pour rappeler qu'il est apôtre. De la part de Marie, les mains levées haut portent vers la première de ces pensées ; soulevées plus modérément, elles laissent l'esprit s'arrêter plutôt à la seconde ; ou bien, elles expriment seulement sa participation résignée au sacrifice de son Fils. Quelquefois il arrive que l'expression de la Mère de Dieu et celle de l'apôtre bien-aimé, en présence du grand mystère accompli sous leurs yeux, deviennent méditatives : au total, en dehors des motifs propres à certaines compositions dont nous parlerons bientôt, nous n'avons guère compté, avant le XIII[e] siècle, qu'un Crucifiement sur huit où la douleur dans Marie prenne, quoique sans abattement, le pas sur tout autre sentiment. Quant à saint Jean, la proportion nous a paru au contraire s'élever aux deux tiers : sur un ivoire de Bamberg, du XI[e] siècle, différant de celui des « Mélanges d'archéologie », la douleur chez lui va jusqu'à lui faire cacher la tête dans les mains [1].

La sainte Vierge et saint Jean sont presque invariablement, comme par le passé, placés symétriquement de chaque côté de la croix, et ils y sont seuls, sans les saintes femmes; nous n'avons noté d'exceptions comme les montrant à la suite l'un de l'autre, que l'ivoire de la Bibliothèque impériale [2], et, comme leur adjoignant les saintes femmes, que l'ivoire de Bamberg [3], où elles pleurent derrière la sainte Vierge au nombre de quatre; les petits bas-reliefs ruthéniens du trésor pontifical, donnés par Rocca comme sculptés sur un fragment de la vraie croix, où Marie de Cléophas est à la suite de la sainte Vierge et Marie-Madeleine à la suite de saint Jean ; le Crucifiement de la Pala d'Oro, à Venise, où une sainte femme, accompagnée d'un autre personnage placé

lique de Saint-Clément », par le P. Mallooly, br. in-8, Rome, 1866.) Dans le fragment que nous en donnons, on voit, à côté du Crucifiement, la Descente aux limbes et les saintes femmes au tombeau ; le miracle de Cana se reconnaît au-dessous, au mot ARCHITRICLINUS écrit verticalement ; le sujet correspondant devait être analogue, c'est-à-dire qu'un autre fait évangélique (la multiplication des pains, par exemple) y était probablement employé lui-même selon l'usage primitif comme exprimant les bienfaits de la Rédemption : corollaires du sacrifice de la croix et de la Résurrection. On remarquera, dans la Descente aux limbes, où la délivrance d'Adam et Ève rappelle celle de l'humanité entière, que Notre-Seigneur est dans une auréole. Sur la croix, non-seulement ses bras ne fléchissent pas, mais il se soulève sur eux. La sainte Vierge a les pieds nus ; est-ce inadvertance, ou parce qu'elle remplit en quelque sorte l'office de sacrificateur ?

1. Forster, « Mon. de sculp. d'Allem. », t. I, p. 44.

2. « Mél. d'arch. », t. II, pl. V.

3. « Mél. d'arch. », t. II, pl. IV.

avec elle derrière la sainte Vierge, élèvent comme elle la main vers le divin Crucifié; et l'ivoire de Narbonne, où trois saintes femmes sont derrière la Vierge, et derrière saint Jean deux personnages qui ressemblent comme lui à des apôtres[1].

Sur l'ivoire de Cortone (x[e] siècle)[2], au lieu d'avoir mis la Mère de Jésus et saint Jean l'évangéliste en regard l'un de l'autre, on a donné saint Jean-Baptiste pour pendant à la Vierge dans les cantons supérieurs de la croix, puis saint Étienne pour pendant à saint Jean l'évangéliste dans les cantons inférieurs; mais il s'agit d'une croix sans Crucifiement.

Sur le candélabre de Saint-Paul-hors-les-murs, la sainte Vierge et saint Jean soutiennent chacun une des extrémités de la croix, rôle que nous avons vu attribuer aussi quelquefois aux anges; l'exiguïté de l'espace a bien pu, dans cette circonstance, influer sur la détermination de l'artiste; mais on n'en voit pas moins combien on était disposé à augmenter l'importance du rôle rempli près de la croix par Marie et saint Jean plutôt qu'à le laisser diminuer.

Dans la plupart des monuments du XIII[e] siècle, ce rôle se maintint sans différence dans les termes où nous venons de l'observer; il ne sera pas hors de propos de signaler, dès à présent et en particulier, deux de ces monuments comme étant propres à manifester avec plus d'extension le sens que l'on attachait à ce rôle dans la période antérieure que nous étudions, sous des formes qui elles-mêmes, cependant, ne se sont développées qu'un peu plus tard comme conséquence du mouvement iconographique qui a motivé notre division.

En comparant le crucifix de Weschelbourg avec celui de Freiberg, qui, aussi en Saxe, est sculpté également au XIII[e] siècle, en bois et de proportions monumentales, peut-être des mêmes mains et du moins de même école, on remarquera qu'ils sont tous les deux accompagnés des statues de la sainte

1. Ne seraient-ils pas en effet des apôtres, comme pour donner suite au nom d'apôtre adressé à saint Jean dans l'inscription? Alors, sans s'attacher sous ce rapport aux circonstances de la Passion, on aurait voulu dire plus expressément que la prédication de l'Évangile a pris son principe au pied de la croix et sous le patronage de Marie: il en résulterait une liaison plus intime entre cette partie de la scène du Crucifiement et la scène supérieure de la descente du Saint-Esprit, scène si remarquable elle-même par cette grande main divine aux doigts ouverts, d'où rayonnent les flammes inspiratrices de l'Esprit sanctificateur, soit qu'elle le représente lui-même et tienne lieu de la colombe, soit qu'elle représente Dieu le Père, qui l'envoie.

Au reste, il est bien évident qu'en entourant ainsi le Crucifiement comme sujets accessoires de la scène du baiser de Judas, des saintes femmes au tombeau, de la conversion de saint Thomas, de l'Ascension et de la descente du Saint-Esprit, on a voulu dire que le sacrifice de la croix est le dogme fondamental du christianisme.

2. Gori, « Thes. vet. dipt. », t. III, pl. XVIII.

Vierge et de saint Jean, foulant aux pieds, à Freiberg, l'une un serpent, l'autre un animal monstrueux; à Weschelbourg, la première, une femme couronnée, le second, un homme mitré. Admettant avec M. Forster[1] que ces deux figures représentent Babylone, la cité du mal, et le sacerdoce judaïque devenu l'ennemi du christianisme, on reconnaîtra que le serpent et l'animal monstrueux de Freiberg expriment à peu près les mêmes idées. Sous les pieds de Marie, c'est en général toute puissance mauvaise, sous la figure de l'antique serpent, qui est domptée, mais plus spécialement l'idolâtrie païenne, par opposition à la Synagogue représentée sous les pieds de saint Jean, soit comme un être difforme, soit sous les traits de l'un de ces prêtres qui se rendirent coupables d'un si grand endurcissement.

Ces ennemis domptés reviennent donc au cycle lui-même si fécond de l'Église et de la Synagogue, faisant toucher du doigt la corrélation que nous avons tout d'abord annoncée entre ces figures allégoriques et les personnages bien réels de la Mère de Dieu et du disciple bien-aimé.

Nous serions amené, par une transition naturelle, à parler maintenant de ces figures allégoriques que nous considérons comme un trait caractéristique plus spécialement propre à la période qui nous occupe; mais nous devons dire auparavant ce qu'il en fut, pendant cette période, du porte-lance et du porte-éponge, qui sont loin d'être demeurés étrangers au même cours d'idées.

Nous aurions, si nous suivions un ordre purement chronologique, à étudier encore auparavant les compositions où la sainte Vierge prend, dès le XII[e] siècle, un sentiment plus accentué de douleur dans le sens des affections naturelles, destinées à se développer pendant les périodes suivantes, c'est-à-dire d'abord en des scènes de la Descente de croix plutôt qu'en celles du Crucifiement, mais de telle sorte que ces deux sujets sont quelquefois liés entre eux : nous ne le ferons pas, jugeant préférable de donner plus de suite, quand nous l'aborderons, à cette phase de l'iconographie chrétienne, que nous pourrions appeler le cycle des douleurs de Marie.

Porte-lance et porte-éponge.—Nonobstant l'importance capitale accordée aux rôles de la sainte Vierge et de saint Jean dans la scène du Crucifiement, ceux du porte-lance et du porte-éponge, lorsqu'ils y participent, demandent toujours qu'ils soient les plus rapprochés de la croix. Les figures de l'Église et de la Synagogue vont venir, il est vrai, leur disputer cette place; mais alors on ne trouvera guère d'autre moyen de tout accorder que de superposer

1. Forster, « Mon. de la sculpt. en Allem. », t. I, p. 24.

en deux étages ces deux ordres de figures; c'est ainsi que, sur les ivoires de la Bibliothèque impériale, et du plâtre de M. Carrand[1], le porte-lance et le porte-éponge sont placés au-dessous de l'Église et de la Synagogue, par conséquent hors d'état d'atteindre le côté et la bouche du Sauveur, et d'accomplir les actes que leur présence doit rappeler. L'auteur de l'ivoire de Bamberg[2] a cependant trouvé un autre moyen d'arranger la chose : il a placé le porte-lance derrière l'Église, mais à portée cependant d'atteindre le côté du Sauveur, qu'il vient de percer dans le moment même, à tel point que l'Église recueille dans son calice le sang qui jaillit de la blessure; quant au porte-éponge, aucun motif ne l'a empêché de se placer en première ligne, de l'autre côté, en avant de saint Jean, la Synagogue ne figurant pas dans cette composition, ou n'y figurant que dans une situation plus éloignée.

Les ivoires publiés par le P. Cahier rendent palpables, par leur réunion, la corrélation établie entre les figures de l'Église et celle de Longin ou du porte-lance. Nous avons dit que celui-ci faisait pressentir l'Église avant qu'elle ne fût figurée; nous ajouterons que celle-ci supplée le porte-lance quand il vient à manquer. Tandis que sur les trois de ces ivoires que nous venons de rappeler ils se montrent simultanément, il semblerait, sur l'ivoire de Tongres[3], que l'Église est armée comme d'un trophée de la lance acérée que Longin vient de lui laisser; et sur l'ivoire du roi de Bavière[4], que Longin n'enfonce si vivement alors même cette lance dans le côté du Sauveur que pour mieux faire penser à l'Église, qui trouverait aussitôt après à remplir son rôle en recueillant le sang et l'eau qui vont jaillir de la blessure.

Il ne serait pas exact de dire que les figures du porte-éponge et de la Synagogue doivent se correspondre dans la même mesure ; ces figures n'étant qu'accessoires par rapport aux précédentes et motivées par un besoin de symétrie autant que pour le développement des idées foncièrement propres à celles-ci, il est facile de concevoir que la signification en ait été moins assurée et qu'elle ait varié dans les limites qui peuvent offrir la matière, soit d'une sorte de parité, soit d'un contraste, parité quelquefois entre les soldats, contraste toujours entre l'Église et la Synagogue.

Qu'il y ait eu des tendances pour établir entre le porte-éponge et le porte-lance cette sorte de parité, nous en avons vu des preuves; nous allons en avoir de nouvelles, nous en verrons aussi de l'état de contraste et d'opposi-

1. « Mél. d'arch. », t. II, pl. v, vii.
2. « Mél. d'arch. », t. II, pl. iv. — Forster, « Mon. de sculpt. d'Allem. », t. I, p. 16.
3. « Mél. d'arch. », t. II, pl. vi.
4. « Id. », pl. viii.

tion où, en d'autres monuments, il devient évident que l'on a voulu les mettre eux-mêmes.

Celui des soldats présents lors du Crucifiement qui perça le côté de Notre-Seigneur est un personnage nommé et jusqu'à un certain point connu par la tradition, et ce n'est pas sur le seul fondement des Évangiles apocryphes que l'on croit à sa conversion et qu'il est honoré comme saint sous le nom de Longin ; le mot de ΛΟΓΙΝΟϹ est écrit à côté de lui sur le manuscrit syriaque de la bibliothèque de Florence ; son image figure avec celle de sainte Hélène et de Constantin dans la partie inférieure de l'ivoire de Cortone (xe siècle), où il est désigné en ces termes : OΑ (l'α inscrit dans l'O) ΛΟΝΓΙΝΟϹ, c'est-à-dire saint Longin, et où il porte à la main une petite croix[1]. Celui des assistants qui trempa une éponge dans du vinaigre pour en humecter les lèvres du Sauveur mourant, est au contraire resté indéterminé. Aux environs de Rome, dans le Crucifiement qui fait partie des peintures murales exécutées au xie siècle, dans l'ancien temple païen transformé en église sous le nom de Saint-Urbain-alla-Caffarella, le porte-éponge a reçu le nom de CALPVRNIVS, inscrit pour correspondre à celui de LONGINVS, donné au porte-lance. En Anjou, sur les bords de la Loire, dans une peinture murale qui orne la chapelle du prieuré de Saint-Remy-la-Varenne, il est désigné sous le nom de « Stephaton ». Il est fort à soupçonner que ces noms lui ont été donnés pour les besoins de la cause et de la même manière qu'à l'époque des « mystères » on affublait d'un nom tous les personnages mis en scène. Nous ne savons de quelle époque est la peinture de Saint-Remy, que nous n'avons pas vue ; si elle n'est pas antérieure au xive siècle, nous jugerions probable que le nom de Stephaton vient de ces drames populaires.

Sur les trois ivoires de Bamberg, de la Bibliothèque impériale et du plâtre de M. Carrand, rien absolument dont on puisse induire l'idée d'une distinction du bien ou du mal ne peut s'apercevoir dans les deux figures du porte-lance et du porte-éponge ; sur la couverture de manuscrit d'Aix-la-Chapelle, ils ont entre eux de si légères différences qu'il n'y a guère lieu d'en tenir compte ; sur le peigne de saint Héribert, à Cologne, ils sont au

1. Gori, « Thes. vet. dipt. », t. III, pl. xviii. — Lady Eastlake prétend que le nom de Longin est dérivé de λογχη, lance, comme le nom de Véronique, donné à la sainte femme qui essuya la face de Notre-Seigneur, est dérivé du nom de la sainte face elle-même imprimée sur son voile. Quand il en serait ainsi, il ne nous importe, car la question n'est pas de savoir si tel nom est celui que la personne a réellement porté de son vivant, ou s'il lui a été donné ensuite par circonstance ; mais de savoir si ce nom a prévalu d'une manière suivie dans la tradition ou dans l'histoire pour désigner un personnage bien déterminé.

contraire tombés l'un et l'autre à genoux, comme pour adorer d'un commun accord le Dieu qui vient de se laisser crucifier[1]; mais il y a vraiment lieu de se demander si on n'a pas voulu les représenter comme des hommes de races différentes, en voyant la différence sensible des types qui leur ont été attribués sur la miniature d'un « Exultet » du XIe siècle publié par M. Rosini[2], où le porte-éponge a reçu une longue barbe, tandis que le porte-lance est jeune et imberbe. On remarque exactement le contraire sur deux miniatures du XIVe et du XVe siècles, l'une observée par nous dans un manuscrit de la « Légende dorée » (Bibl. impér., Fr. 183, fol. IX, v°), l'autre publiée par lady Eastlake[3]. Sur l'une et l'autre, le porte-éponge est imberbe, vêtu d'une courte tunique, tête nue, tandis que Longin est un vieillard, avec une longue robe et la tête couverte.

Sur ces miniatures, on voit, par le geste de ce même Longin, portant la main vers ses yeux, qu'on a voulu le représenter au moment où il recouvre le plein usage de la vue, qu'il aurait eue faible, et qui serait revenue alors dans un état normal, selon une tradition avec laquelle se rencontrent les méditations de Catherine Emmerich. Autre circonstance singulière, propre au moins à la miniature de lady Eastlake, c'est que l'éponge s'y transforme en une sorte de coupe.

La miniature de « l'Exultet » offre cette circonstance non moins singulière que le porte-éponge passe la perche derrière son épaule pour l'approcher du Christ, position qui, se retrouvant dans la peinture de Saint-Urbain, ne doit pas avoir été choisie sans l'intention de signifier quelque chose, et l'on jugera facilement qu'elle doit être prise en mauvaise part[4].

La prise en mauvaise part de ce personnage cesse complétement d'ailleurs d'être douteuse quand il tourne le dos à la croix : sur l'ivoire de Sainte-Marie-aux-Lys, à Cologne, et sur la miniature de lady Eastlake, il tourne seulement le dos au public[5]; mais sur l'ivoire du roi de Bavière[6], il s'éloigne du Sauveur, comme le ferait la Synagogue elle-même; circonstance d'autant

1. Bock, « Trésors de Cologne », pl. XXIII.
2. Rosini, « Storia della pitt. ital. », t. II, p. 198.
3. « Hist. of our lord », t. II, p. 162.
4. Le Crucifiement de Saint Urbain (d'Agincourt, Peinture, pl. XCIV) donne lieu à cette autre observation, elle-même assez singulière, que l'éponge, au lieu d'être fixée au bout d'un roseau comme elle le devait être, ou d'une perche quelconque comme elle l'est souvent, est attachée à cette sorte d'instrument formé de lames de bois entrecroisées jouant sur de petits pivots, de sorte qu'il peut se plier et s'allonger à volonté.
5. Bock, « Trésors de Cologne », pl. XXXV.
6. « Mel. d'arch. », t. II, pl. VIII.

plus remarquable que, selon l'observation faite précédemment, il en tient la place, comme le porte-lance tient spécialement sur cet ivoire la place de l'Église. Ainsi se trouve justifiée, quant à toute une classe de monuments, la signification donnée par le P. Cahier au porte-éponge comme étant réputé un Juif obstiné, tandis que Longin est le Gentil converti. Seulement, l'ensemble des faits atteste que cette idée ne s'est pas toujours soutenue et que ces deux personnages, considérés comme deux soldats, ont été facilement admis à participer ensemble au beau rôle auquel Longin, seul des deux, avait un droit incontesté.

Le centurion. — A considérer les paroles de l'Évangile, ce serait le centurion qui aurait le plus de droit personnel à représenter, au pied de la croix, les Gentils convertis; on comprend néanmoins que, sur le fondement aussi du texte sacré, Longin ait été préféré en dehors de toute idée personnelle, à raison de l'importance supérieure attachée à la signification du divin côté ouvert, et par conséquent que la lance qui fut l'instrument de cette plaie mystérieuse soit appelée à figurer en première ligne, avec la croix, dans les trophées de l'Homme-Dieu vainqueur.

Mais, d'un autre côté, le solennel témoignage du centurion, cet acte de foi en la divinité du supplicié, tandis qu'il était encore suspendu à son gibet, rentrait si bien dans l'ordre d'idées auquel s'attachait alors l'iconographie chrétienne, qu'on s'étonnerait si on ne le voyait pas quelquefois apparaître. Parmi les oscillations que l'on remarque dans l'emploi des éléments jugés propres à rendre ce fond de pensées dont on ne voulait pas sortir, il arrive en effet que celui de la bouche duquel sont sorties ces admirables paroles : « Vere filius Dei erat iste ! » est choisi préférablement à celui de ses subordonnés dont le coup de lance est devenu plus célèbre encore. Quant à leurs représentations simultanées, elles ne se seraient pas accordées avec la manière condensée, avec l'agencement symétrique dont l'art s'était fait tellement une habitude qu'on pourrait l'appeler une règle.

On reconnaît le centurion, derrière saint Jean, sur la « Pala d'Oro » de Venise, sur l'antique porte latérale de la cathédrale de Pise, monuments du XIe et du XIIe siècles : il y lève la main pour rendre son témoignage. Dans les mosaïques de la cathédrale de Monreale en Sicile, exécutées probablement au XIIIe siècle, mais sous les influences persistantes du XIIe, on le voit dans la même attitude et la même position.

Au contraire, M. Forster nous fait connaître un vieux tableau d'un autel allemand[1], probablement aussi du XIIIe siècle, ou du moins étranger au mou-

1. Forster, « Mon. de la peint. en Allem. », t. II, p. 68. — Ce tableau se trouve sur un autel

vement esthétique du XIVe, où saint Jean étant reporté sur la droite avec le groupe de Marie et des saintes femmes, le centurion, suivi de tous ses soldats, occupe la première place de l'autre côté du Crucifié[1]. Or il est fort à remarquer que le cycle des sentiments affectueux et des émouvantes douleurs ayant déjà pris le dessus dans le premier de ces groupes, le Dieu reconnu en ce moment est vivement acclamé dans le second. Le Sauveur mort, ses anciens amis s'affligent, selon la nature; ses nouveaux disciples le glorifient sous l'impression de la grâce. Cette double idée n'est pas sans analogie avec les pensées développées précédemment, et qui, dans ce monument même, trouvent leur expression au moyen des figures de l'Église et de la Synagogue. Il ne viendra toutefois dans l'idée de personne que les amis de la droite, la Vierge parmi eux, aient été, dans la circonstance, l'objet de la moindre défaveur et qu'on ait songé à les rejeter : la manière d'envisager les choses est donc toute nouvelle.

Nous retrouverons le centurion remplissant un rôle plus saillant encore, sinon plus important, dans d'autres monuments du XIIIe et du XIVe siècles; mais à tous égards ils nous jetteraient si en avant de la voie où nous devons encore cheminer, que nous devons, au contraire, revenir rapidement en arrière pour étudier l'origine et le développement des figures de l'Église et de la Synagogue, qui elles-mêmes ont joué un si grand rôle à côté de la croix.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

abandonne dans l'église de Sainte-Marie-de-la-Prairie, à Soest, en Westphalie; il est peint à la détrempe sous l'influence des Grecs, mais avec une originalité qui lui est propre: il est divisé en trois compartiments qui représentent : le Crucifiement au milieu, la comparution devant Pilate et les saintes femmes au tombeau, à droite et à gauche. « Ce choix, dit M. Forster, caractérise déjà l'art allemand, par opposition à l'art italien, qui plaçait presque toujours sur l'autel « l'Enfant-Jésus sur les genoux de sa mère, tandis qu'en Allemagne on choisissait avec prédilection pour cette place la passion, la mort et la résurrection du Sauveur. »

1. Parmi ces soldats il eût été facile, si l'on eût voulu accorder un souvenir personnel à Longin, de le faire reconnaître en lui donnant la lance à porter.

(La suite à une prochaine livraison.)

THÉORIE ET SYMBOLISME

DES TONS DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE

I

Dans un précédent volume des « Annales archéologiques » (tome XVII, p. 103), à l'occasion d'un article remarquable sur les cloches, dû à la plume de M. le chanoine Barraud, de Beauvais, feu M. Didron aîné publiait, avec une note, le dessin d'un curieux chapiteau de l'ancienne abbaye de Cluny, représentant deux des Tons de la musique. Des inscriptions en vers accompagnaient ces figures et ne laissaient aucun doute sur l'intention symbolique qui avait présidé au choix et à la sculpture de ces sujets. La gravure, exécutée par M. Perret, nous frappa et nous fit désirer de connaître la collection entière. C'est pourquoi nous entreprîmes spécialement un pèlerinage archéologique aux ruines de l'antique abbaye, pour essayer de recueillir, s'il en était temps encore, les épaves de cet immense naufrage. Mais déjà, depuis plusieurs années, M. de Surigny veillait et avait fait relever par M. Perret, sous sa direction, et avec l'exactitude rigoureuse d'un archéologue jaloux de la vérité dans ses moindres détails, tout ce qui méritait de fixer l'attention. Ces dessins à la main, nous avons suivi les chapiteaux les uns après les autres, et, en contrôlant jusqu'aux traits les plus légers, nous avons noté tout ce qui pouvait nous guider dans nos appréciations.

C'est à la suite de ce voyage que nous avons entrepris d'étudier les sculptures importantes que l'on a pu rassembler à Cluny, et principalement celles qui représentent les Tons de la musique grégorienne, sujet encore presque neuf, à cause de sa rareté, et dont nous ne connaissons jusqu'ici



LE PRINTEMPS



L'ÉTÉ

Dessiné et gravé *par Perret*

CHAPITEAUX DU XIIE SIÈCLE

À L'ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY

iblie par Ed. Didron 23 rue S.t Dominique Paris

aucune autre représentation. On nous pardonnera donc de nous étendre sur la théorie de ces Tons et sur leur constitution intime. De là nous déduirons le caractère propre et spécial à chacun de ces Modes, ce qui nous permettra d'en aborder sûrement le symbolisme. Or ce symbolisme est essentiellement lié avec celui des autres motifs employés dans la décoration des divers chapiteaux qui couronnaient autrefois les belles colonnes du chevet de l'abbatiale de Cluny. Les gravures de M. Perret serviront à illustrer notre texte, ou plutôt le texte élucidera ces dessins, dont nous ne saurions assez louer l'exactitude.

Mais, avant de commencer ce travail, il nous est nécessaire de jeter un coup d'œil d'ensemble sur les restes de l'abbaye, et, quoique nous paraissions nous égarer un instant dans des détails que l'on pourrait croire inopportuns, nous réclamons l'indulgence des lecteurs des « Annales », et les prions de croire que ces détails, loin d'être superflus, s'adapteront fort bien plus tard à notre sujet.

Rien n'égale la désolation de cette célèbre abbaye, illustrée par tant de sainteté, de vertu et de science. Les papes et les rois en ont oublié le chemin; les religieux n'en sont plus tirés pour s'asseoir évêques sur les plus beaux siéges de France ; on n'y voit plus de saints abbés y expliquer la règle à d'humbles moines. Du couvent si renommé, théâtre des austérités et des études des anciens religieux clunistes, il ne reste pas pierre sur pierre. Les moines eux-mêmes, dans les derniers siècles, s'étaient hâtés de raser ces témoins d'un autre âge et d'une autre observance, et les grands bâtiments qu'ils élevèrent alors ont pu s'adapter à merveille à d'autres exigences que celles de la règle de Saint-Benoît. Aujourd'hui, c'est une école normale d'études spéciales. Seule, la façade occidentale présente encore un reste de l'hôtellerie. Le palais de l'abbé s'élève désert, près de cette porte double si connue qui clôturait le parvis ou la première cour d'entrée du monastère : c'est maintenant le musée et la bibliothèque de la petite ville de Cluny. Plus loin, quelques traces de porte, les soubassements des premières tours du porche, une colonnette demeurée juste à point pour montrer le style et les proportions des galeries de ce porche unique, sont là qui mesurent l'étendue de la basilique. Il n'y a plus rien de la grande porte ni de l'immense église, jusqu'à la hauteur du premier transept dont il ne reste que le bras droit avec un des six clochers et l'horloge ; au delà, plus rien, si nous en exceptons la chapelle de Bourbon, jadis accolée au côté sud du deuxième transept.

Cette église, Saint-Pierre de la France, recevait aisément la multitude des moines et l'affluence extraordinaire de peuple qui accourait à ses solennités

sans rivales au monde. Aujourd'hui, le transept conservé suffit à peine aux élèves de l'école, troupe légère dont la dissipation fait contraste au recueillement et à la gravité des pères de Cluny, des Hugues, des Mayeul, des Odilon ; et l'on n'y entend plus ces mélodies suaves, si bien réglées et dirigées par l'illustre abbé Odon, ce savant dont les écrits sur la musique ont encore aujourd'hui tant d'autorité. Quant à la chapelle de Bourbon, elle n'est plus qu'une sorte de musée lapidaire, dont la visite doit être nécessairement complétée par celle du musée municipal, à peu près ignoré, et qui est établi dans la galerie basse du palais abbatial.

Ce n'est pas, toutefois, que cette chapelle ne soit assez curieuse par elle-même : elle est du xve siècle et, comme toutes les chapelles seigneuriales, elle possède son oratoire latéral avec cheminée, et l'on n'y a pas omis la piscine près de l'autel. Mais, ce qui la rend tout à fait remarquable, c'est sa collection de grands personnages portés, dans des niches à riches dais, sur d'autres figures en consoles. Ces images ont, toutes, leur nom gravé dans la pierre à côté de chacune d'elles, ce qui enlève la plus petite difficulté d'attribution, et permet à l'archéologue de désigner à coup sûr celles des figures qui ont disparu, comme aussi les inscriptions qui ont pu les accompagner. Toutes les grandes statues ont quitté leurs niches, mais les supports sont demeurés intacts, ou peu s'en faut. Pour expliquer l'absence de ces statues, les guides prétendent qu'elles étaient d'argent ; mais je crains que ce ne soit là une nouvelle édition de ces douze apôtres d'argent cachés invariablement dans les profondeurs d'un puits inconnu, à l'approche de la tourmente révolutionnaire ou de n'importe quelle invasion barbare : tradition que l'on retrouve identique auprès de la plupart de nos cathédrales dépouillées, et qui n'a abouti jusqu'ici qu'à enfouir à coup sûr l'argent dépensé à la recherche de ces trésors plus que douteux. Quoi qu'il en soit, bien que ces statues se soient trouvées trop grandes pour être d'argent, car elles sont de grandeur d'homme, elles n'en étaient pas moins les statues des douze apôtres, auxquelles il faut adjoindre celles de saint Paul, de saint Jean-Baptiste et de la Vierge, celle-ci occupant la place d'honneur au fond de l'abside. Comme de juste, suivant un usage commun à cette époque, les figures des prophètes leur servaient de supports, et elles étaient distribuées tant sur les piliers engagés que sur les murs qui les relient entre eux : en tout quinze statues principales portées sur autant de grandes figures accroupies.

Le sujet d'ensemble était la concordance de la Foi ou du symbole dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament. Seules, les statues de Notre-Dame, de saint Jean-Baptiste et de saint Paul paraissent d'abord détonner dans ce

concert ; mais rien, cependant, n'est plus facile que de les y faire rentrer. Jésus-Christ, en effet, n'est-il pas le principe et la fin de la Loi ? N'est-il pas la vérité, la lumière du monde, la pierre angulaire qui des deux Testaments ne fait qu'une loi, celui que tous les peuples ont désiré, que les prophètes ont annoncé, que les apôtres ont prêché, que Marie a produit au monde, elle, l'espérance de tous les hommes ? Et puis, saint Jean-Baptiste n'est-il pas celui qui clôt la série des prophètes et commence celle des apôtres, lui qui a indiqué aux apôtres eux-mêmes quel était le Messie ? Il appartient à la fois à l'Ancien et au Nouveau Testament ; il n'y a donc pas à s'étonner de le voir ici. Quant à saint Paul, il y est comme apôtre, et, plus spécialement, comme apôtre des Gentils. Bien qu'il n'ait pas concouru à la proclamation du « Credo », il l'a publié dans tout l'univers. Nous verrons plus bas, au reste, quelques raisons de la place qu'il occupe relativement aux autres apôtres et à saint Pierre. Voici l'ordre de chacune de ces statues, avec la correspondance de leurs prophètes et les numéros qui répondent à chacun des articles du symbole qu'on leur attribue :

S. Jean-Baptiste. S. Zacharie.	Vierge-Mère. Le vieillard Simeon.		1 S. Pierre. Jérémie.
S. Paul. Jacob			3 S. Jacques-le-Mineur. Isaïe.
2 S. André. David.			4 S. Jean, évangéliste. Zacharie.
8 S. Barthélemy. Joël.			5 S. Jacques-le-Majeur. Osée.
6 S. Thomas. Amos.			9 S. Philippe. Michée.
10 S. Simon. Malachie.	11 S. Jude. Daniel.	12 S. Mathias. Ézéchiel.	7 S. Mathieu, évangél. Sophonie[1].

Au fond de l'abside, le saint vieillard Siméon, de même que tous les autres prophètes, déroule une longue banderole sur laquelle on lit assez aisément, en lettres gothiques, ces paroles : « Positus est hic in ruinam et in resurrectionem multorum, et tuam ipsius animam pertransibit gladius. » Ce texte est tronqué, comme le sont, du reste, la plupart des textes suivants. La raison en est l'exiguïté de l'espace réservé à l'inscription, ainsi que le

1. Cet ordre et cette attribution des articles du symbole n'ont pas été toujours et partout les mêmes. Qu'il nous suffise de donner ici, dans un tableau comparatif, l'ordre indiqué par Guil-

dessein réfléchi de l'épigraphiste, de faire ressortir le sens de préférence à la lettre du texte. Des paroles citées, bien que le nom de la Vierge ne soit point gravé sur la muraille, on conclura évidemment qu'elle s'y trouvait tenant au bras l'enfant Jésus. Si nous supposons que les grandes statues portaient aussi des phylactères, on ne saurait en trouver de plus conforme au sujet général, qui est la Foi, et, en même temps, de plus concordante avec la prophétie de Siméon que celle-ci, entre les mains de Notre-Seigneur : « Ego sum resurrectio et vita, qui credit in me etiam si mortuus fuerit vivet. » Saint Zacharie, père de saint Jean-Baptiste, lui servait de support ; il laisse lire ces mots : « Et tu puer propheta altissimi vocaberis ; præibis enim ante faciem Domini parare vias ejus. » Au-dessus, saint Jean-Baptiste. Il se peut qu'il ait montré Notre-Seigneur, en disant : « Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi » ; ou bien : « Vox clamantis parate viam Domini. »

Du côté opposé est Hiérémie. De son texte nous n'avons lu que : « Patrem ad..... cœlos. » Après avoir longuement cherché, nous croyons qu'il y avait : « Patrem advocabitis qui prudentia sua extendit cœlos. » Les concordances bibliques ne donnent dans tout Jérémie que les seuls textes suivants, renfermant les mots « patrem » et « cœlos », qui puissent, de près ou de loin, se rapporter au premier article du symbole : « Patrem vocabis me » —

laume Durand, celui du baptistère de Sienne, qui n'est autre que celui de la Messe, et enfin celui de notre chapelle.

ARTICLES DU SYMBOLE	GUILLAUME DURAND	SIENNE		CLUNY	
	APÔTRES	PROPHÈTES	APÔTRES	PROPHÈTES	APÔTRES
1	S. Pierre.	. . . .	S. Pierre.	Jérémie.	S. Pierre.
2	S. André.	. . . .	S. André.	David.	S. André.
3	S.Jacques-le-Min.	Isaïe.	S.Jacques-le-Min.	Isaïe.	S.Jacques-le-Min.
4	S. Jean.	Ézéchiel.	S. Jean.	Zacharie.	S. Jean.
5	S. Philippe.	Osée.	S. Thomas.	Osée.	S.Jacques-le-Maj.
6	S. Barthélemy.	Amos.	S.Jacques-le-Maj.	Amos.	S. Thomas.
7	S. Thomas.	Joël.	S. Philippe.	Sophonie.	S. Mathieu.
8	S. Mathieu.	Aggée.	S. Barthélemy.	Joël.	S. Barthélemy.
9	S.Jacques-le-Maj.	Sophonie.	S. Mathieu.	Michée.	S. Philippe.
10	S. Simon.	Malachie.	S. Simon.	Malachie.	S. Simon.
11	S. Jude.	Zacharie.	S. Jude.	Daniel.	S. Jude.
12	S. Mathias.	Abdias.	S. Mathias.	Ézéchiel.	S. Mathias.

Il est facile de constater que, parmi les apôtres, il y en a sept qui ne changent pas et cinq qui occupent des places différentes dans chacune des séries. Quant aux prophètes, il y en a quatre seulement sur l'invariabilité desquels on peut compter d'après les listes précédentes. On verrait bien d'autres dérangements dans la concordance, si nous pouvions signaler d'autres exemples.

« Prudentia sua extendit cœlos. » Nous ne saurions, toutefois, garantir notre leçon. Saint Pierre, déployant sans doute le premier article du symbole, s'élevait porté par ce prophète.

L'inscription de Jacob a disparu; mais le nom de saint Paul, dont la statue le dominait, indique assez les termes qui la composaient. Nous ne saurions en supposer une autre que la suivante : « Benjamin lupus rapax, mane comedet prædam et vespere dividet spolia », paroles que les saints Pères et, à leur suite, tous les auteurs ecclésiastiques ont entendues de saint Paul, qui, de la tribu de Benjamin, le dernier venu des apôtres, chéri de Dieu plus que les autres, au point d'être ravi jusqu'au troisième ciel, a mérité d'être le vrai Benjamin ou fils de la droite, loup féroce avant sa conversion et, après, ravisseur des âmes au compte de Dieu. On notera sa place à la droite, tandis que saint Pierre est à la gauche; il n'est cependant pas immédiatement auprès de Notre-Seigneur ; saint Jean-Baptiste, en sa qualité du plus grand des enfants des hommes, doit passer avant lui. Peut-être saint Paul portait-il ces paroles de son épître aux Éphésiens : « Mihi omnium sanctorum minimo data est gratia hæc in gentibus evangelizare. »

David, au-dessous de saint André, concorde avec lui pour le deuxième article du symbole : « Dominus dixit ad me Filius meus es tu, ego hodie genui te. »

Le troisième article est prédit par Isaïas, dont l'inscription manque en entier. De même qu'au baptistère de Sienne, il correspond à saint Jacques-le-Mineur; c'est donc là que nous prendrons à coup sûr notre inscription ; la voici : « Ecce virgo concipiet et pariet filium. »

Saint Jehan évangéliste et Zacharie proclament le quatrième article : « Aspicient in eum quem confixerunt. »

Saint Jacques-le-Majeur et Osée, le cinquième : « O mors, ero mors tua. »

Sophonias prophétise le Jugement, sujet du septième article, affirmé par saint Mathieu évangéliste : « Accedam ad vos ad judicium. »

Johel et saint Barthomieu sont les prédicateurs du Saint-Esprit : « Effundam spiritum meum super omnem carnem. » — Huitième article.

Le neuvième est attribué à Michée et à saint Philippe : « Vocabunt omnes nomen Domini. » Ce texte est loin d'être dans sa pureté.

Du texte de Malachie je n'ai lu que : « ..... Dominus omnes iniquitates », que j'achève ainsi, quant au sens seulement : « Avertit Dominus omnes iniquitates. » Saint Simon fut l'auteur du dixième article, relatif à la rémission des péchés.

Saint Jude composa le onzième article sur la résurrection des morts, que Daniel avait prophétisée : « Educam vos de sepulchris. »

Enfin, Ézéchiel termine la série avec le douzième article de saint Mathias, en déroulant ces paroles : « Evigilabunt alii ad vitam, alii ad mortem. »

Le long des murs de cette même chapelle de Bourbon, sont dressés divers débris recueillis dans les ruines, mais dont on ne saurait indiquer l'usage certain. Jusqu'à preuve du contraire, nous serions assez porté à les regarder comme des panneaux de la clôture du chœur en pierre. Il y en a, en effet, un assez grand nombre, et certains détails semblent devoir faire écarter la supposition qu'ils auraient appartenu à quelque rétable. L'église cluniste de Souvigny possède une collection identique, relevée avec soin au fond du collatéral nord, qu'elle orne d'une façon aussi riche que pittoresque.

Le musée municipal aura pour nous plus d'intérêt encore. Nous omettons à dessein l'autel, dont la table de marbre, creusée à l'instar de celles qui semblaient appartenir exclusivement au Midi, rivalise avec les plus belles de ces régions par les festons et les ornements dont sa couronne saillante est décorée. Nous passons rapidement aussi sur cette pierre élevée, comme un autel, sur cinq petites colonnes. Nous avons de la peine à ne pas y voir un autel, et, seule, l'affirmation que c'est là le tombeau de saint Hugues nous empêche de tenir quand même à notre première impression. Malheureusement, la belle inscription qui l'environnait est trop fruste pour se laisser lire sans de très-grands efforts, et les ornements délicats, les sujets charmants qui couvrent cette tablette, tombent peu à peu en poussière.

Il faut s'arrêter devant ces belles colonnes monolithes, du plus beau marbre de Luna ou de cipolin, qui soutenaient les voûtes et les arcades de l'abside. Leur diamètre est de 0m,50, et leur hauteur de 3m,50 environ. Elles ont perdu leurs bases, mais quelques-unes d'elles ont conservé encore leurs chapiteaux.

Les chapiteaux sont au nombre de onze, et leur hauteur est d'environ 0m,60. Ils sont tous de pierre dure, de calcaire compacte au moins, si ce n'est du petit marbre. Ce qui les rend curieux, c'est la grande dimension des personnages qui les décorent et qui sont admirablement alternés avec des feuillages vigoureux ; c'est aussi le choix des sujets et surtout les inscriptions en vers qui donnent la clef de cette singulière iconographie. A la hauteur où ils étaient placés, on ne pouvait perdre aucun détail, et les lettres, profondément gravées ou seulement peintes, se lisaient parfaitement, sans qu'il fût nécessaire de recourir à aucun instrument d'optique. Deux de ces chapiteaux n'étaient ornés que de simples feuillages ; les fleuves du paradis terrestre s'étalaient sur un troisième ; on voit aussi la chute et la condamnation d'Adam et d'Ève, le sacrifice d'Abraham, les vertus et les planètes avec leur influence, les saisons et les tons de la musique. Ce sont surtout ces derniers que nous étu-

dierons avec soin, et nous rapporterons à une idée générale l'adoption de ces divers sujets par les moines de Cluny. Afin de présenter, dès à présent, un spécimen de ces sculptures si curieuses, nous donnons deux faces d'un chapiteau, représentant les vertus opposées aux saisons. C'est ainsi que la Prudence est opposée au Printemps et la Justice à l'Été. Le Printemps, sous la figure d'une jeune fille aussi simple que belle, semble prendre le plus grand soin d'une cassette qui, sans doute, renferme des parfums précieux ; elle marche dans une auréole elliptique, forme que nous n'avons trouvée qu'à Cluny donnée aux êtres moraux. L'inscription qui l'accompagne dit ce qu'elle est : « Ver primos flores, primos producit odores. » L'Été, femme plus âgée et vêtue plus légèrement, est malheureusement trop mutilée pour qu'on puisse avec certitude interpréter son geste. L'inscription elle-même est si incomplète, qu'elle ne nous donne aucune lumière ; elle nomme seulement ce personnage moral : « . . . . . vens quas decoquit æstas. »

Nous donnerons successivement les diverses planches représentant ces chapiteaux, et, dès la prochaine livraison, nous entrerons au cœur de la question, en abordant la théorie des Tons ou des Modes dans le chant grégorien.

L'abbé J. POUGNET

(*La suite à la livraison prochaine.*)

LE

STYLE OGIVAL EN ITALIE

(SUITE ET FIN[1])

NAPLES.

M. Jules Renouvier a signalé dans le bulletin du « Comité des Arts », (t. II, pages 11 et 12), l'influence de la maison d'Anjou et du style français sur les monuments gothiques de Naples. Cette influence est évidente, en effet ; mais elle n'est pas aussi grande et aussi heureuse que je l'aurais supposé. Charles d'Anjou, frère de saint Louis et Parisien après tout, n'a point pris à Paris ses modèles et ses artistes, et en cela il n'a pas fait preuve de goût ni de connaissances artistiques. Ce conquérant farouche ne voyait dans les églises que leur utilité religieuse. En constatant sa prise de possession des belles provinces napolitaines par des fondations pieuses, il ne songeait pas à rivaliser avec les merveilles que le nord de la France doit à son illustre famille. Il s'est donc contenté des architectes qu'il avait sous la main et qui apparte-

1. Voir les « Annales archéologiques », vol. XXI, p. 67-79.

Les « Annales archéologiques » ont donné différentes parties de l'important travail de feu M. Félix de Verneilh sur l'art ogival, sous les titres de : « Le Style ogival en Italie » ; — « le Premier des Monuments gothiques », — et « le Style ogival en Angleterre et en Normandie. » — Le premier de ces chapitres n'avait pas été entièrement publié. Nous sommes heureux de pouvoir en donner aujourd'hui le complément, grâce à l'obligeante communication que nous en fait M. le baron Jules de Verneilh.

(*Note de M. Edouard Didron.*)

naient naturellement à l'Italie ou aux provinces françaises assujetties à sa domination immédiate. L'histoire ne nomme aucun de ces artistes. A en juger par leurs œuvres, je pense qu'ils n'étaient pas originaires de l'Anjou, dont ils n'ont jamais imité le style semi-byzantin aux voûtes surhaussées en coupole. C'est à la Provence ou au Languedoc qu'ils appartenaient, sans doute; c'est le style ogival du midi de la France dont ils ont reproduit les types.

La fameuse abbaye de Santa-Chiara (1310), malgré son état de dégradation dissimulé sous une décoration moderne des plus riches, est aujourd'hui le monument angevin qui montre le mieux la direction prise par le style ogival de Naples. L'architecte auquel on attribue Santa-Chiara, Masaccio, portait un nom italien ou habillé à l'italienne comme celui de Jacques de Lapo, mais son architecture est française à beaucoup d'égards. On n'y voit qu'une seule nef très-large, sans transept, dont les voûtes étaient butées par des contre-forts massifs et très-saillants offrant dans l'intervalle, à l'étage inférieur, des chapelles, et, à l'étage supérieur, des tribunes. Chaque travée, en carré très-allongé, avait des fenêtres à un seul meneau, hautes et étroites. Le dessin du tympan de ces fenêtres était passable et assez conforme aux modèles français. La maigreur des sculptures, la finesse des fenestrages et des moulures se rapportaient surtout avec exactitude au style français de la fin du XIII[e] siècle et différaient des types italiens du même temps.

Cette description concise fait voir que l'architecte de Santa-Chiara avait peut-être reproduit un type de la France méridionale, celui dont la cathédrale d'Alby offre la plus haute expression et qui se montre dans beaucoup d'autres édifices du XIII[e] et du XIV[e] siècles.

Malheureusement le sol napolitain n'est pas fait pour les monuments gothiques : il est trop sujet aux tremblements de terre. Malgré la solidité inhérente aux églises du même genre que Santa-Chiara, les murs se sont crevassés, et les voûtes, secouées à diverses reprises, ont bientôt menacé ruine et sont enfin tombées. Qu'aurait-ce été pour une vraie cathédrale gothique avec ses piles isolées, son échafaudage d'arcs-boutants et son équilibre compliqué si facile à déranger?

Aussi quand on a fait à Naples des églises gothiques à trois nefs, telles que celles de San-Genaro et de San-Domenico, n'a-t-on pas cherché à les voûter comme à Santa-Croce de Florence ; on s'est contenté de plafonds interrompus par quelques arcs-doubleaux. Lorsqu'on a adopté un système complet de voûtes et qu'on est parvenu à les faire durer jusqu'à nous, comme dans cette église de l'Incoronata (1352) illustrée par les fresques de Giotto, c'est que l'édifice était conçu dans les plus modestes proportions avec

une seule nef, et plus bas, plus près de terre qu'une église romane. D'ailleurs on n'y a pas employé les tirants en fer, ce qui est encore une ressemblance avec le style français et une différence avec le style italien.

DOME DE FLORENCE.

Jusqu'au dôme de Florence, l'art ogival d'Italie s'était traîné sur les traces des monuments allemands et français en reproduisant de préférence ceux dont le plan était le plus simple et l'architecture la plus pauvre ; mais le moment est venu où le genre italien va briser avec des traditions étrangères. Encouragé par ce noble décret de la république qui demande pour la cathédrale de Florence « une si haute et si somptueuse magnificence que rien de plus beau ne soit au pouvoir de l'homme », Arnolfe de Lapo s'inspira à la fois des traditions byzantines conservées en Toscane, et surtout de l'étude des monuments de Rome, pour ouvrir à l'architecture ogivale une voie nouvelle digne de Florence et de l'Italie.

Arnolfe était d'origine allemande, cela paraît authentique; mais, depuis l'année 1228, où son père Jacques de Lapo vint au concours d'Assise, assez de temps s'était écoulé pour qu'il naquît et vieillît en Italie. En 1294, il était déjà, depuis environ dix ans, l'architecte en titre de la république, car on lui attribue, en 1284, la première construction des halles d'Or-san-Michele, et ensuite l'église de Santa-Croce. S'il ne reste rien d'Or-san-Michele, on voit parfaitement à Santa-Croce que la manière d'Arnolfe de Lapo ne fut pas toujours la même. Il semble s'être proposé cette fois de faire, à aussi peu de frais que possible, une immense église qui pût s'achever en peu d'années. Santa-Croce se termine donc, comme Santa-Maria-Novella et les autres églises de la même famille, par un transept bordé d'une ligne nombreuse de chapelles au milieu desquelles le chœur s'offre sous la forme d'une autre chapelle un peu plus grande. Mais ce qui montre déjà un esprit inventif, c'est que l'espacement des piliers est énorme dans tous les sens et que les voûtes sont remplacées par des plafonds. Ne faut-il pas voir là une première imitation des monuments de Rome, une grande basilique latine comme Saint-Paul-hors-les-Murs, sans colonnes antiques?

Arnolfe de Lapo, je le répète, avait certainement fait, comme son successeur Brunelleschi, le pèlerinage artistique de Rome, et peut-être pourrai-je

indiquer dans cette église même de Saint-Paul, que je citais tout à l'heure, une œuvre importante signée d'Arnolfe et datée de 1285. Il s'agit du beau tabernacle qui couronnait l'autel principal et qui a si heureusement survécu au dernier incendie. L'architecture de ce tabernacle de Saint-Paul est remarquablement pure de style pour l'Italie. Les chapiteaux des quatre grandes colonnes seraient dignes de la Sainte-Chapelle de Paris. Un seul, par une concession aux exemples antiques, prend des volutes ioniques, mais ses feuillages sont d'ailleurs purement gothiques. L'inscription est ainsi conçue : « Hoc opus fecit Arnolfus cum suo socio Petro[1]. » Puis elle donne l'année 1285 et le nom de l'abbé Barthélemy, qui commanda le travail. Ce nom d'Arnolfe, qui n'est pas connu au delà des monts, pourrait bien être la signature de l'illustre architecte du dôme, car le texte qui constate sa présence à Florence, dès l'an 1284, n'empêcherait pas qu'on eût achevé sous sa direction, l'année suivante, un édicule dont la riche sculpture exigeait beaucoup de temps. Arnolfe était l'architecte et le dessinateur, son compagnon Pierre serait le sculpteur. Comment le même homme a-t-il pu, à quelques années d'intervalle, faire une œuvre ogivale de style français et le dôme tout italien de Florence? — Exactement comme Michel Colomb a sculpté dans le goût de la plus pure Renaissance le tombeau de François II à Nantes, après avoir passé les trois quarts de son existence à faire des sculptures gothiques. — Comme Cambiche, le prétendu Italien qui devait être, après Pierre Lescot, le plus célèbre des architectes du Louvre, a bâti la galerie du bord de l'eau, après avoir fait son apprentissage à la cathédrale de Beauvais. La vie d'un homme est longue et permet de profondes transformations. Raphaël n'est pas le seul artiste qui ait eu deux « manières ». Arnolfe, ne l'oublions pas, était né Allemand; il n'est devenu Italien qu'avec l'âge. Peut-être avait-il employé ses premières années à voyager dans l'Occident, quoiqu'il en reste, en fait de gothique, au style primitif, qui finit chez nous vers 1270. Il pouvait donc pratiquer encore en 1285 l'art tel que le lui avait enseigné son père, et créer dix ans plus tard, sous l'influence des monuments anciens et modernes de Rome et de la Toscane, le style gothique italien.

Quoi qu'il en soit, Arnolfe de Lapo, s'il n'a rien bâti à Rome, en a sérieusement étudié les restes antiques. Les ruines encore si importantes du temple de la Paix avaient vivement frappé son esprit. Il voulut donner la même ampleur aux nefs gothiques. La rotonde immense du Panthéon offrait

1. Voy. « Ann. arch. », T. XV, l'article sur les artistes du Moyen-Age en Italie, où M. Didron dit qu'on ne doute pas que cette inscription ne se rapporte au célèbre architecte de Florence.

dans un autre genre un effet encore plus saisissant. Il entreprit, avant Michel-Ange, de fondre les deux monuments en un seul et de les faire entrer dans l'architecture de son temps. Déjà, grâce aux Byzantins, des villes voisines lui enseignaient comment la coupole devait être placée dans une église allongée et quel effet extérieur elle pouvait produire. Il y avait non-seulement Pise, dont le dôme, inscrit dans un carré long, n'est nullement d'accord avec le plan par terre du monument, mais l'église de San-Paolo, qui reproduit avec plus d'évidence la coupole byzantine avec ses supports évidés et ses pendentifs sphériques. Il y avait aussi Ancône, Orvieto et sans doute la cathédrale de Sienne, bien que l'ancienneté de ce monument soit douteuse. Sa forme est du moins un intermédiaire positif entre le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs et les modèles plus anciens. La coupole de Sienne, au lieu de s'élever sur le carré produit par l'intersection de la nef principale et du transept, interrompt les bas côtés et se développe en un hexagone de vingt mètres. Mais le dôme de Florence prend une importance bien autrement grande et forme à lui seul une moitié du monument. Il est à peu de chose près le diamètre du Panthéon, 130 pieds, et se trouve encore agrandi par trois absides formant la tête et les bras de la croix. Les piliers ont une dimension proportionnée aux masses qu'ils doivent supporter; ils tiennent quatre des côtés de l'octogone et sont seulement évidés au centre, vers l'orient, par des sacristies et, vers l'ouest, par les arcades biaises qui forment le prolongement des bas côtés de la nef.

Cette nef occidentale, qui se lie mal avec le dôme, a d'autres défauts plus graves encore, mais elle est vraiment colossale. En quatre travées, elle mesure 70 mètres de longueur, et sa largeur n'est pas moins inusitée. Ce sont bien les entre-colonnements du temple de la Paix, mais il a fallu faire de grands sacrifices à la réalisation de cette idée.

Ainsi que dans toutes les églises d'Italie, à une exception près[1], les nefs latérales s'élèvent assez pour recevoir la poussée de la voûte centrale, ce qui supprime les arcs-boutants, il est vrai, mais en même temps la galerie et la claire-voie de nos vaisseaux gothiques. Mais cela ne suffit pas : tous ces arcs d'une portée excessive ont dû être contenus par des entraits en fer qui neutralisent la poussée. Chaque arcade longitudinale entre les trois nefs, chaque arc-doubleau du vaisseau central et des bas côtés se trouve composer une ferme, dont les arbalétriers sont en pierre et le tirant en fer. C'est éminemment solide, à coup sûr, mais ce n'est pas, ce me semble, de la bonne

1. San-Francesco de Bologne.

architecture; jamais du moins nos architectes français ne se sont permis cet expédient; ils en connaissaient l'efficacité, car ils l'ont employé aussi, par exemple à Reims, mais d'une manière provisoire, en attendant que les retombées des voûtes des bas côtés fussent chargées perpendiculairement par la haute œuvre de la nef. Ils trouvaient avec raison que ces barres de fer, coupant le vaisseau intérieur dans tous les sens, interrompaient la perspective de la manière la plus disgracieuse, qu'elles enlevaient toute idée de hardiesse et donnaient aux monuments l'air de constructions qui tombent en ruine et que l'on étaye tant bien que mal. Ils tenaient de semblables expédients pour indignes d'une bonne architecture. Tel n'est pas l'avis de nos académiciens, si sévères pour les monuments ogivaux de France, et si indulgents pour ceux d'Italie. Je ne sais s'ils voient toutes ces ogives embrochées, mais ils n'en parlent jamais et omettent les barres de fer dans leurs dessins. Elles existent cependant, non-seulement à la cathédrale de Florence, mais dans tous les monuments gothiques de l'Italie, excepté ceux où les traditions étrangères se montrent avec le plus d'empire, comme Saint-François-d'Assise et, à Florence même, Santa-Maria-Novella. On en était venu à enrayer les arcs des voûtes par goût, ou, si l'on veut, sans nécessité. A Or-San-Michele, où les nefs sont étroites et où les murs extérieurs sont chargés verticalement d'un poids énorme, il est évident pour tout le monde qu'on pourrait scier sans inconvénient tous les entraits de l'église basse.

Les murs extérieurs de la nef de Florence ont à peine des contre-forts, mais ils sont eux-mêmes très-épais et très-massifs. Il n'y a qu'une petite fenêtre à deux jours pour chaque travée, ce qui rend l'intérieur de l'église extrêmement obscur. Je n'en connais pas d'aussi sombre dans nos cathédrales du Nord et parmi celles qui ont conservé leurs vitraux. Il est vrai que la cathédrale de Florence a aussi des vitraux très-complets et très-montés en couleur. Il aurait mieux valu ne faire que des grisailles ou même se servir de verres blancs, en raison des peintures murales qui devaient, du moins je le suppose, faire la principale décoration de l'intérieur du dôme. N'est-ce pas en vue de ce système complet de peintures que les colonnettes de l'intérieur ont été remplacées par des pilastres, et que toutes les surfaces courbes ont été évitées avec soin, même pour les piliers? Ne semble-t-il pas qu'Arnolfe a pressenti la venue de Giotto? Toujours est-il qu'il n'a guère pu songer à laisser nus tant de murs pleins, tant de surfaces lisses. Mais on n'a pas même commencé cet immense travail de peinture, et l'effet intérieur de la cathédrale en souffre beaucoup, car il est des plus médiocres.

L'effet extérieur est splendide au contraire. La coupole, haute de plus de

100 mètres, est d'un riche dessin et d'une silhouette admirable, domine la ville et embellit tous ses aspects. Il est impossible aussi de ne pas être frappé de la magnificence de ces revêtements de marbre qui couvrent tout le dehors de l'édifice. — Je n'aime pas en principe ce système de décoration, emprunté par Arnolfe de Lapo à la façade de San-Miniato et au baptistère; je préfère beaucoup les monuments bâtis en marbre comme Pise, Sienne et Milan, à ceux qui sont simplement plaqués. Je trouve, avec tant d'autres voyageurs, que ces panneaux de couleur variée produisent un papillotage, un morcellement d'effet répréhensibles, mais il faut reconnaître qu'à un certain degré d'éloignement des carrières de matériaux précieux, le système des placages peut être le plus convenable; il semblait d'autant plus naturel à Florence, que déjà la façade de San-Miniato et, je le pense, celle du baptistère étaient ainsi décorées. — Il faut ajouter que, ce principe admis, il a été mis en œuvre avec une rare perfection dans la cathédrale d'Arnolfe et dans le clocher de Giotto. Les placages ainsi que les sculptures d'ornementation et de sujets qui s'y trouvent mêlées sont d'un goût excellent et ne laissent rien à désirer, même sous le rapport de la solidité, car je n'ai pas compris pourquoi on se croyait obligé d'y coudre çà et là quelques pièces neuves.

Il me reste à faire la part de l'illustre Brunelleschi dans la cathédrale de Florence, et sans doute la plupart de mes lecteurs s'attendaient à la trouver plus forte. Mais si l'on consulte les peintures du XIVe siècle, qui montrent le dôme à un certain degré d'avancement ou le figurent achevé selon le projet, il est évident que le rôle de Brunelleschi après Arnolfe de Lapo, comme celui de Michel-Ange après Bramante, a consisté surtout à résoudre les difficultés d'exécution, qui étaient considérables, à la vérité. Pour le plan à terre du dôme, pour les trois absides dont il est flanqué, pour la décoration même de cette moitié de monument, Brunelleschi n'a eu rien à modifier puisque Arnolfe, avant de mourir, avait fondé les grands arcs de la coupole. Brunelleschi, en fait d'innovation, s'est donc borné à inventer le double parement et la voûte extérieure de la coupole, puis à l'exhausser sur un tambour perpendiculaire haut de vingt pieds et percé de grands œils-de-bœuf, enfin à élever au-dessus des quatre piliers quatre petits dômes qui servent de contre-forts à la coupole, là où Arnolfe mettait ses fenêtres primitives.

CATHÉDRALE DE MILAN.

Le dôme de Milan est le seul édifice gothique de l'Italie où j'aie pu reconnaître, non pas une imitation plus ou moins directe de nos monuments, mais la main même d'un artiste français. Encore s'en faut-il que l'édifice soit une cathédrale comme les nôtres ou comme celles de l'Allemagne; il est d'une nature mixte et italien à plusieurs égards. Bien que des architectes français aient été appelés dès le principe à Milan pour l'œuvre de la cathédrale, bien que l'un d'eux, Ph. Bonaventure, de Paris, ait obtenu vers 1386 et gardé pendant huit ans la suprême direction des travaux, à un moment où la construction sortait de terre et engageait l'avenir, l'édifice se montre plus français par le dessin que par le principe de la construction. Il faut considérer que le dôme de Milan avait à peu près, comme la nouvelle église de Lille, été mis au concours et que ses premiers architectes furent choisis dans une nombreuse réunion d'artistes de tous les pays. Ainsi qu'il arrive en pareil cas, certains projets, qui n'obtinrent pas la préférence, semblèrent cependant meilleurs par quelque côté que le plan du vainqueur, et ils eurent leur part d'influence sur la construction.

Soit que Philippe Bonaventure n'eût pas jeté lui-même les fondements de la cathédrale de Milan, et fût ainsi entravé par les plans de cet architecte italien dont les écrivains milanais voudraient faire le principal auteur du dôme, soit qu'il se fût inspiré lui-même des autres monuments gothiques de l'Italie, soit enfin qu'on lui eût imposé une largeur de nef incompatible avec le pur style ogival de France et d'Allemagne, toujours est-il que la cathédrale de Florence a fortement influencé celle de Milan. Enhardi par l'exemple du temple de la Paix, Arnolfe de Lapo avait, comme nous l'avons vu, notablement étendu la portée des voûtes gothiques. Soixante pieds de largeur d'axe en axe pour la nef principale et quarante pieds de vide de colonne à colonne, sans arcs-boutants et presque sans contre-forts, il y avait bien là de quoi séduire; à la vérité, le résultat était acheté chèrement au prix de tirants de fer qui traversent les nefs au droit des arcs-doubleaux et maintiennent en même temps les nervures diagonales, sans doute au moyen de chaînages longitudinaux dissimulés dans l'épaisseur du mur. En France et en Allemagne, jamais les architectes gothiques n'ont usé de cette licence, si ce n'est d'une manière provisoire; mais Bonaventure n'a pas essayé de s'y soustraire.

Selon toute apparence, il n'a vu fonder ni les voûtes de l'abside ni celles du bas côté qui l'entoure; il a seulement dessiné et bâti les trois immenses fenêtres qui remplissent le périmètre du rond-point. Mais avec des murs de clôture prodigieusement hauts et médiocrement épais, il lui aurait fallu, à défaut de chapelles rayonnantes, de robustes contre-forts pour épauler les voûtes; il n'a donc pu songer un seul moment à se passer de tirants en fer.

A cela près, les premiers architectes du dôme de Milan se sont rapprochés, beaucoup plus que leurs confrères du reste de l'Italie, du type ordinaire des cathédrales françaises, mais ils avaient l'idée évidente de le surpasser en grandiose et de le perfectionner en même temps. Aussi ont-ils créé un édifice profondément original.

Il y a sans doute en Occident des églises gothiques aussi longues que la cathédrale de Milan, mais il faut tenir compte de l'absence au rond-point de chapelle de la Vierge plus allongée que les autres et de toute chapelle rayonnante, ce qui augmente de dix ou quinze mètres l'étendue réelle du vaisseau principal. La nef, si large par elle-même, a en outre des bas côtés doubles, sans chapelles, il est vrai, mais très-longs aussi. Le transept est très-développé. Il n'y a pas de tours ni de porches au portail occidental. Il y a beaucoup d'unité dans l'édifice, et l'œil l'embrasse presque tout entier d'un seul regard. Enfin les voûtes de la nef, et surtout celles des premiers bas côtés, sont démesurément hautes. Il résulte de toutes ces modifications du plan normal des cathédrales gothiques un notable accroissement de grandeur que l'on déterminerait exactement en cubant le vide de l'intérieur de l'édifice. L'aspect du dôme de Milan a vraiment quelque chose de gigantesque, même pour ceux qui connaissent les cathédrales de Chartres et d'Amiens, et qui se figurent ce que seraient, après leur achèvement, celles de Narbonne et de Cologne.

Pour tracer le plan du dôme de Milan on paraît s'être aidé particulièrement de la célèbre abbaye de Saint-Ouen. Dans ce dernier édifice, le nombre des chapelles du rond-point est réduit à trois dont l'une, celle de la Vierge, a toute la largeur de la nef et dont les deux autres s'adaptent obliquement à chaque bas côté. A Milan, on a encore renchéri sur cette simplification du tracé habituel des absides : au lieu de trois larges chapelles, on a trois fenêtres de même ouverture, dont la dimension est colossale et l'effet admirable.

Ces fenêtres, qui ont heureusement conservé des vitraux, remplacent avantageusement la perspective toujours un peu confuse et assez sombre, que présentent ordinairement les piliers de séparation des chapelles et le flanc

des contre-forts. Elles terminent et éclairent parfaitement les bas côtés. Elles ont dix mètres de large en cinq jours, et vingt-cinq mètres de haut. Aussi a-t-on imaginé de partager, par des pinacles à jour, non toutes les fenêtres, mais seulement les ajours latéraux, ce qui donne à l'ensemble de la grâce et du mouvement. Ces croisées sont d'un dessin à demi flamboyant, déjà très-recherché et parfaitement pur. Le maître de l'œuvre a mis tous ses soins à ces fenestrages dont il comprenait la haute importance. Il y a épuisé les ressources de son art et appliqué la dernière mode du style gothique.

En rapprochant le plan de Saint-Ouen de celui du dôme, nous donnerons le moyen de juger à quel point ils sont analogues, et nous justifierons notre prétention d'établir entre eux une parenté directe. Philippe Bonaventure, à qui M. Dusommerard attribuait déjà les trois magnifiques fenêtres de Milan, était de Paris et familier, par conséquent, avec les principaux édifices du voisinage immédiat de cette capitale, surtout avec l'église Saint-Ouen, qui, venue la dernière après toutes nos cathédrales, en reproduit encore les vastes proportions et offrait la plus haute expression de l'art français au XIVe siècle. D'ailleurs, immédiatement après Philippe Bonaventure et en même temps que Jean Mignot, aussi de Paris, on cite parmi ces maîtres de Milan un certain Componoser, que l'on dit précisément originaire de Normandie.

Les bas côtés du dôme de Milan ne sont doubles que dans la nef, mais ils ont toujours fait partie du projet primitif. Dans les parties droites du chœur, le second collatéral existe, partagé en sacristies et autres dépendances. Ce n'est qu'au rond-point que le bas côté est simple; la hauteur de ce bas côté est tout à fait inusitée, tandis qu'à Amiens et à Cologne il s'en faut de beaucoup qu'il atteigne la moitié de l'élévation totale de la nef. Il monte jusqu'aux retombées des grandes voûtes et diminue beaucoup l'importance des arcs-boutants. C'est un peu comme à Florence, ou plutôt comme au Mans et à Bourges. Mais ce qui est décidément italien, c'est que la haute œuvre, déjà si réduite, si écrasée, n'a ni galerie ni claire-voie. Les formerets, au lieu d'être évidés entièrement et éclairés autant que possible, sont fermés par un mur plein, où se perd une toute petite fenêtre.

C'est là le défaut capital de la cathédrale de Milan.

SAINT-PÉTRONE DE BOLOGNE.

Il est certain et on l'a souvent répété pour constater l'origine française de l'architecture ogivale, qu'un artiste de notre pays, maître Hardouin, dirigeait, en l'année 1300, les travaux de Saint-Pétrone de Bologne. Mais il ne subsiste rien par malheur de cette construction, soit qu'elle fût conçue trop complétement à la française pour durer longtemps en Italie, et que, par exemple, elle n'eût pas été fondée avec tout le soin qu'exigeaient les terrains d'alluvion de Bologne, soit simplement que ses dimensions aient paru trop modestes. On se décida, moins d'un siècle après, à entreprendre sur un plan tout nouveau une autre fabrique, la plus vaste sans doute que compte aujourd'hui l'art ogival. — On était alors en 1388, au temps de la liberté bolonaise. — Ainsi que cela avait eu lieu pour le dôme de Florence, une nombreuse assemblée de citoyens, composée de six cents personnes, décréta solennellement la reconstruction de Saint-Pétrone. Cette fois, ce fut non-seulement un Italien, mais un habitant de la ville, et même un de ses principaux magistrats que l'on choisit pour architecte. C'était Antonio Vincenzi, un des seize réformateurs de la ville et ambassadeur à Venise. Il posa la première pierre du nouveau monument le 7 juillet 1390, après avoir employé deux ans à démolir huit églises secondaires, qui gênaient l'agrandissement du monument principal. A ce moment la cathédrale de Milan était déjà commencée, mais l'architecte bolonais prit surtout le dôme de Florence pour modèle ou plutôt pour base de sa composition. Seulement il se rapprocha sensiblement plus qu'Arnolfe de Lapo, des types purement ogivaux et des principes de l'art occidental. Il voulait aussi une grande coupole de quarante mètres d'ouverture (38 m.) ; mais il prétendait en évider les supports de manière à ne pas interrompre les bas côtés qui devaient tourner derrière le chœur. Cette coupole, qui n'a point été bâtie, mais dont les piliers extrêmes de la nef occidentale accusent nettement la forme, devait être octogonale. L'une des huit faces correspondait à la grande nef, une autre au chœur, deux au transept, de même largeur que le vaisseau principal et pourvu aussi de bas côtés. Les quatre autres pans de la coupole traversaient diagonalement ces bas côtés du transept. Mais au lieu d'être à peu près pleines et massives comme à Florence, ces dernières faces de la coupole étaient

hardiment évidées par de hautes et larges arcades qui, de la nef au chœur et d'un croisillon à l'autre, laissaient les bas côtés se continuer librement. Aussi, au lieu de reposer sur quatre énormes piles presque massives, le poids du dôme devait être supporté par douze piliers comme ceux du reste des nefs ou du moins très-légèrement renforcés. Pour chaque face oblique de la coupole, un de ces piliers tenait au chœur ou à la nef, l'autre marquait l'entrée du vaisseau central du transept ; le dernier, placé en arrière et au sommet du triangle, s'appuyait à la fois aux gros murs du croisillon et de la nef et contre-butait puissamment le dôme.

On a essayé, pour le concours de Lille, d'introduire et de fondre dans le système ogival, dans la cathédrale gothique, les grandes coupoles des Byzantins. Je doute qu'on ait trouvé une meilleure solution de ce problème important et difficile que tout le génie d'Arnolfe de Lapo n'avait pu résoudre d'une manière satisfaisante. — A Bologne on n'a pas sacrifié au dôme central la légèreté et l'harmonie des nefs, on n'a pas sacrifié l'élément gothique à l'élément byzantin. On a réellement trouvé la coupole ogivale, qui ne doit avoir de commun avec les coupoles byzantines que l'idée première.

Il est vrai que ce dôme de Bologne n'existe guère qu'en projet ; mais on voit par ce qui est déjà bâti et par les plans, tous uniformes en ce point, qui furent dressés au XVI[e] siècle pour l'achèvement de Saint-Pétrone, que le projet était né viable. Il ne lui a manqué pour être réalisé que de l'argent, à ce qu'il semble, et on peut encore espérer qu'une ville aussi florissante que Bologne le reprendra tôt ou tard sans y rien changer.

Bien que les travaux eussent été assez activement poussés dans le principe pour que quatre chapelles fussent déjà consacrées en 1392, il n'y a aujourd'hui de bâti à Saint-Pétrone que le pied de la croix, qui forme à lui seul une vaste église. Il comprend six travées munies chacune de quatre profondes chapelles. La coupole embrassait trois travées, et le chœur, d'après les anciens plans exposés encore dans la sacristie comme s'il s'agissait toujours de choisir entre eux, avait deux travées droites jusqu'au rond-point à sept pans, entouré de bas côtés et de chapelles rayonnantes. — De même chaque croisillon avait deux travées à partir de la coupole et douze chapelles à deux tours. C'étaient, avec le lanternon du dôme, les seuls clochers de l'édifice, car la façade occidentale n'en a point, selon la mode italienne.

Si tout cela avait été bâti, il en résulterait un immense édifice, beaucoup plus grand que la cathédrale de Cologne ou qu'aucune cathédrale gothique. Saint-Pétrone aurait en effet, en nombres ronds, deux cents mètres de longueur, cinquante mètres de largeur dans œuvre et cent mètres au transept.

La dimension du vaisseau central serait en proportion avec celle de l'ensemble de l'édifice ; sauf à l'entrée de la coupole où il se rétrécit un peu, il a 16m.25 de pilier à pilier, et 18 mètres entre le plat des murs. Il va sans dire que cette portée de voûtes n'a été obtenue, comme à Florence et à Milan, qu'au moyen d'entraits en fer. D'ailleurs point d'arcs-boutants : les bas côtés s'élèvent assez pour contenir la poussée de la voûte centrale. Ainsi qu'à Florence, la construction est en briques, et, par suite, le profil des piliers comporte principalement des pilastres et des pans coupés ; mais il y a aussi des colonnettes. Comme dans le monument d'Arnolfe de Lapo, les chapiteaux se composent de crochets simulant des feuilles d'acanthe simplement épannelées.

Antonio Vicenzi n'est pas tombé, pour la grandeur des fenêtres, dans la faute que nous reprochions tout à l'heure à l'architecte de Florence : il les a faites aussi larges et aussi hautes que possible. Elles sont à trois roses et à quatre jours comme celles de la Sainte-Chapelle de Paris et remplissent tout le fond des chapelles. Le vaisseau était si vaste et recevait si peu de jours directs, qu'on ne pouvait assez percer les murs latéraux.

Les meneaux de ces fenêtres et leurs archivoltes sont en marbre, mais le plein des murailles est en briques nues, au lieu d'être richement plaqué comme à Sainte-Marie-des-Fleurs. Le monument perdait donc du côté du luxe ce qu'il gagnait du côté de la grandeur et sans doute de la bonne disposition.

L'architecte de Saint-Pétrone était Italien et il se modelait surtout sur la cathédrale de Florence beaucoup plus que sur le dôme de Milan, trop exactement contemporain, peut-être, pour exercer une grande influence sur les constructions de Bologne. On ne s'étonnera donc pas que le style de Saint-Pétrone soit purement italien dans les détails. Sauf le plan, si léger, si hardi, sauf le dessin général des fenêtres, assez conforme, je l'ai dit, aux types de l'Occident, tout le reste ne diffère de l'ornementation du dôme de Florence que par une moindre richesse, et c'est le même mélange, je ne dirai pas de mauvais goût, mais désagréable à mes yeux, de motifs gothiques plus ou moins dénaturés et de motifs empruntés à l'antiquité ; à la façade occidentale, œuvre du premier tiers du XIIIe siècle, on est déjà en pleine Renaissance, du moins pour les belles sculptures de Jacopo de la Quercia.

On le voit, maître Hardouin n'a pas laissé à Bologne beaucoup de traces de son passage : non-seulement ses constructions ont été détruites, mais elles ont eu peu d'influence apparente sur celles qui les ont remplacées. Peut-être

sans la première église de Saint-Pétrone, celle que nous étudions en ce moment serait-elle moins gothique par le plan, peut-être n'aurait-elle pas de bas côtés tournants, bien que, sans parler de Milan, l'église Saint-Antoine de Padoue en offrît un exemple remarquable au delà des monts.

Mais pour trouver un reflet à peu près certain du monument détruit de maître Hardouin, il faut aller vers l'autre extrémité de Bologne, à l'église de San-Francesco, où l'on voit de vrais arcs-boutants, chose introuvable en Italie.

F. DE VERNEILH.

CONJECTURES

SUR

LE RÖSSEL D'OR D'ALTŒTTING[1]

AU DIRECTEUR DES « ANNALES ARCHÉOLOGIQUES ».

« Monsieur.

« Dans un premier article inséré dans les « Annales archéologiques », (2e livraison du t. XXVI), et en parlant du magnifique émail, dit « Rössel d'or », que vous avez eu la bonne pensée de faire connaître en France, vous vous exprimez ainsi :

« On s'explique difficilement l'idée qu'a eue l'artiste de représenter au bas « de ce petit monument le cheval caparaçonné tenu par un serviteur. Ce « cheval occupe une place très-importante dans l'ensemble de la composi- « tion, de manière à égarer l'attention du spectateur. A cela on nous objec- « tera avec raison que sa taille est à peine celle qu'il doit avoir en proportion

1. Nous sommes heureux que notre appel, au sujet du « Rössel d'or » d'Altœtting, ait été entendu non-seulement par M. Labarte, mais aussi par M. E. Hucher. Le savant conservateur du Musée archéologique du Mans a repris la question à un point de vue tout nouveau, en s'emparant d'une remarque que nous avons faite et qui se rapporte à la présence du cheval dans ce petit monument d'émail. L'explication qu'en donne M. Hucher est aussi ingénieuse qu'intéressante, et, si elle n'est pas à l'abri de la controverse, elle a un caractère très-suffisant de vraisemblance pour être acceptée de la plus grande partie de nos lecteurs.

Nous remercions vivement M. Hucher pour sa précieuse communication, et nous espérons que l'exemple donné à propos du magnifique joyau que nous avons fait connaître en France sera suivi dans d'autres occasions.

(*Note de M. Édouard Didron.*)

« des autres figures. Cependant la présence de ce cheval nous semble assez « étrange ici, et elle ne peut guère être attribuée à un simple caprice de « l'émailleur. Il y a là, probablement, une intention spéciale, un fait parti- « culier qui nous échappe et qui n'a peut-être, d'ailleurs, qu'un bien mince « intérêt. Le prince, à la munificence duquel ce bijou est dû, n'a-t-il pas été « guidé, en cette circonstance, par une affection exceptionnelle pour le com- « pagnon de ses chasses et de ses combats? »

« M. Labarte, qui, dans le numéro suivant, a ajouté de bons documents à ceux du premier article, n'a rien dit de l'objet qui vous a occupé et, en général, la question symbolique et celle qui touche au caractère de la scène représentée, ainsi qu'au rôle qu'y jouent les divers personnages, n'a pas même été effleurée.

« Je crois qu'il n'y avait rien d'arbitraire dans les représentations du Moyen-Age, et surtout dans celles de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe, qu'en cherchant bien, on trouvera à expliquer le rôle attribué à tous les personnages de ce joyau, et que la présence du cheval peut même se justifier facilement.

« Si la dernière phrase de la description du « Rössel d'or » dans l'inventaire des joyaux du roi Charles VI (Msc. fr. n° 21446) n'a pas été ajoutée après coup, il est clair que foi doit être ajoutée à la mention portant que ce bijou fut donné par le roi à la reine en 1404. Cette phrase semble couper court à toutes les autres suppositions que pourraient suggérer l'air d'extrême jeunesse de Charles, le chapel de fleurs qui décore sa jolie tête et tout le harnais de chevalerie qui l'accompagne. Seulement ce passage de l'inventaire ne nous dit pas quand et à quelle occasion ce bijou fut fait, et M. Labarte me paraît conclure un peu vite que cette magnifique pièce d'orfévrerie, commandée, dit-il, par la reine, pour les étrennes de son royal époux, dût être exécutée en l'année 1403.

« Il ne peut y avoir aucune certitude à cet égard, et, comme je l'ai fait pressentir, la donnée du poëme émaillé et les accessoires de sa composition sembleraient faire reculer l'exécution de notre bijou jusqu'à l'époque où, très-jeune chevalier encore [1], il épousa Isabelle de Bavière (1385).

1. « Froissart et le Religieux de Saint-Denis donnent les details suivants sur l'ordination de Charles VI comme chevalier, bien qu'en principe les rois de France fussent chevaliers dès le berceau :

« Ainsi que vous devez savoir, rien ne fut épargné de noblesses ni aussi de seigneuries à « faire le couronnement du jeune roi; Charles de France qui fut couronné à Roy, le jour d'un « dimanche au XIIe an de son aage, mil trois cent quatre-vingts 4 nov. 1380 ..... Là, estoient « ses cousins, tous jeunes enfants, celui de Navarre, d'Arbreth, de Bar, et de Harcourt, et grand

« La belle chromolithographie éditée à Munich par MM. Druch, V. D[r] C. Wolf et Sohn. représente Charles VI avec une figure juvénile; il ne porte pas la couronne royale, mais bien un chapel de fleurs à fond bleu, tout constellé de fleurettes blanches. Ce sont bien là les couleurs de la reine Isabeau [1].

« La présence du chapel est loin d'être indifférente, ici surtout, lorsque ce symbole est accompagné des insignes de la chevalerie.

« On connaît un autre bijou, non moins précieux que celui-ci, dans lequel Charles VI et Isabeau s'étaient fait représenter aux pieds de la Vierge, cette fois comme il convenait à un roi et à une reine, c'est-à-dire couronne en tête [2].

« Ici c'est le chapel des jeunes chevaliers [3] que porte Charles VI, et c'est un chapel aux couleurs de la reine; il pourrait donc se faire que ce fût l'amant ou le fiancé, plutôt que le roi, qu'Isabeau eût fait représenter.

« On sait que Charles se maria amoureux de la jeune Isabeau; Froissart, au paragraphe de l'entrevue d'Amiens, donne des renseignements précieux sur les dispositions du roi.

« nombre d'autres jeunes escuyers, enfants des haux barons du royaume de France, lesquelz « le jeune roy, au lendemain qui fut dimanche, jour de son couronnement, il fit tous cheva- « liers, et ce samedy, ouit le roy ses vespres en l'église de Notre-Dame de Reims, et veilla en « l'église, ainsi que l'usage est, la greigneur partie de la nuict, et tous les enfans qui chevaliers, « vouloient estre avec lui..... Après la consécration, le roy fit là, devant l'autel, tous les jeunes « chevaliers nouveaux..... (« Froissart, » 2[e] vol., in-folio, ch. LX.)

« Ensuite, retournant en toute hâte auprès du roi, il lui fit faire son entrée dans la ville de « Reims, le 3[e] jour de novembre qui était un samedi.

« Le roi fut reçu, avec une joie inexprimable, par la population des deux sexes qui procla- « maient ses louanges, et conduit par le clergé, en procession solennelle, à l'église de Notre- « Dame. Après avoir payé à Dieu le tribut de ses prières, conformément à son âge, il se retira « dans le palais épiscopal. Le lendemain, il fut encore conduit processionnellement à l'église; « là, il prêta son serment de nouvelle chevalerie, comme novice d'armes; il fut ceint du bau- « drier militaire par le duc d'Anjou, avant d'être consacré par l'huile sainte, et revêtu des « ornements royaux. » (« Le Religieux de Saint-Denys ». Trad. de M. Bellaguet. Paris, Crapelet, 1839. T. I[er], p. 29.)

1. « Les armes d'Isabeau de Bavière étaient : losangé d'argent et d'azur.

2. « Conf. l'extrait, en ce qui concerne cette pièce d'orfévrerie, de l'ouvrage de M. le baron d'Arétin; « Annales arch. », 2[e] livraison du t. XXVI, p. 125; et surtout l'extrait d'un des inventaires du trésor de Charles VI, donné par M. Labarte. (3[e] livraison du même volume, p. 209.)

3. « Nous disons le chapel des jeunes chevaliers; en effet, c'était un ornement, un attribut propre à la jeunesse : lorsque Tristan et Iseult pénètrent dans la chapelle où est enterré Menion-le-Petit, « un des bons chevaliers de la Table ronde », ils demandent à la dame qui les guide comment il a été enseveli; celle-ci répond : « Sire, tout arme en la manière du royaume de « Logres; et luy meismes ung chappel en la teste pour ce qu'il estoit jeune chevalier. » (« Roman de Tristan ». Ed. princeps de Anthoine Vérard.)

« Quand la demoiselle fut parée et ordonnée, les trois duchesses la menè-
« rent devers le roi, si s'agenouilla devant lui, tout bas; mais le roi la leva
« sus par la main et la regarda moult grand manière. En ce regard, plai-
« sance et amour lui entra dans le cœur. A donc, dit le Connétable de
« France au seigneur de Coucy, par ma foy, ceste dame nous demourra. Le
« roi n'en put oster ses yeux, etc., etc. »

« Plus tard, lors du couronnement d'Isabeau, Charles, désireux sans doute de lui témoigner son amour, à la manière d'un simple chevalier, entra en lice avec les tenants du tournoi, et s'attira même, dit le Religieux de Saint-Denis, à cette occasion, le blâme d'un grand nombre de personnes [1], parce qu'on trouvait généralement que ce n'était pas là la place d'un roi.

« Mais d'après les idées chevaleresques du temps que le docte Religieux de Saint-Denis pouvait bien ne pas approuver, cet acte de témérité n'en était pas moins une bonne note, pour le jeune époux, dans l'esprit d'Isabeau, imbue dès l'enfance des préjugés de son époque.

« Je ne serais donc pas surpris que ce bijou eût été commandé par la reine, soit au moment de son mariage, soit lors de son couronnement : elle était sûre, en adoptant la donnée chevaleresque, de flatter un des côtés bien connus du caractère aventureux et réellement militaire de Charles, et dans le système de représentation adopté, elle caressait la chimère du jeune roi en même temps qu'elle lui rappelait leur union.

« En effet, Charles est aux pieds de la Vierge comme un simple chevalier qui accomplit la veillée des armes « dans une église de Nostre-Dame », et comme il le fit en réalité, le samedi 3 novembre 1380, en l'église de Notre-Dame de Reims.

« Il est venu au sanctuaire à cheval [2], armé de toutes pièces, ainsi qu'il convient à un damoisel, qui ira le lendemain se faire armer chevalier ou qui

1. « Quo spatio, hastiludia milites et armigeri exercuerunt cum rege; quem quamvis hiis tunc « deditum dicam, ut magnas amicitias et finitimarum gencium favorem acquireret, tamen ut « varie sunt sententie, multos reprobratores exercitii reperio, asserentes quod talia non decebant « regiam majestatem. » (« Le Religieux de Saint-Denys ». Ed. de M. Bellaguet. Paris, Crapelet, 1839.)

2. « Au xiv[e] siècle et même plus tard, le destrier joue un rôle notable dans toutes les scènes qui touchent aux institutions chevaleresques. Ainsi, le jour de l'ordination de Charles VI comme chevalier, le dîner du roi et des autres jeunes chevaliers fut servi à cheval; Froissard s'exprime ainsi à ce sujet : « Et là fut le dîner fait, et les servoient de haux barons, le sire de « Coucy, le sire de Clisson, messire Guy de la Trimouille, l'admiral de la mer, et ainsi des « autres sur haux destriers tout couverts et parés de draps d'or. »

« Dans l'inventaire de Louis d'Anjou, on lit, au n° 652 : « Un grant drageoir doré, etc., ouquel « a une dame qui..... met un heaume en la teste à un chevalier qui est devant elle à genoux, et

va combattre pour sa dame. Seulement, comme il ne peut entrer dans l'enceinte sacrée avec tout son attirail militaire, il a laissé à la porte son destrier, qui est tout prêt pour la lice et dont les nombreux « branlants [1] » résonneront bientôt dans la joute; puis il a ôté son heaume, parce qu'un chevalier ne peut pénétrer dans une église, la tête couverte de cette partie de son armure[2]. C'est alors qu'il y a substitué le chapel aux couleurs de sa dame, chapel qu'Isabeau a tressé ou fait tresser pour lui.

« Le heaume était au XIVe siècle comme la personnification de l'idée « chevalerie » ; c'est cette pièce d'armure qui surmonte le blason des barons, c'est elle qu'on donnait en prix aux tenants des tournois. Bien que ce soit l'écuyer du prince qui présente le heaume à la Vierge, on peut considérer que c'est le roi lui-même qui fait hommage de sa chevalerie à la protectrice des preux. Ajoutons que les deux écuyers portent des costumes aux couleurs d'Isabeau, bleu et blanc.

« Si nous continuons notre examen, nous voyons, sans surprise, que la scène supérieure représente un mariage : le mariage mystique de sainte Catherine avec l'enfant Jésus.

« C'était assez l'usage à cette époque et plus tard encore[3], de voiler un événement contemporain sous l'aspect d'une scène religieuse.

« Sainte Catherine de Sienne venait de mourir (1380). Ses révélations extatiques l'avaient mise en grand honneur et remuaient fortement les imaginations du temps. Son mariage mystique avec Jésus éveillait volontiers la sympathie des âmes tendres, et il n'y aurait rien d'étonnant à ce que la jeune Isabelle eût choisi ce sujet pour rappeler son union avec Charles, qu'elle représente plus bas avec la livrée des amants.

« Dans notre bijou, Jésus est vêtu, comme sainte Catherine, d'une robe d'émail rouge purpurin (pourpre de Cassius) ; saint Jean-Baptiste, l'ami de Jésus, assiste à la scène du mariage, en même temps que saint Jean l'évan-

« derrière lui, a un homme qui tient un cheval d'une de ses mains, et de l'autre tient un glaive, « et a un escu à son col. »

1. « Branlants. — « Luy et son destrier tout couverts de branlans d'argent esmaillés. » (Ant. de la Salle. Gloss. de M. de La Borde.)

2. « Voir le 1er mémoire de la Curne de Sainte-Palaye dans les mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

3. « Le Père Cahier cite à l'article « anneau » l'exemple de Jeanne de Valois, fille de Louis XI, qui, mariée à Louis, duc d'Orléans, et répudiée par lui lors de son élévation au trône, fut représentée, comme Catherine de Sienne, recevant de l'enfant Jésus l'anneau des fiançailles. Jeanne de Valois est censée exprimer par là, ajoute le Père Cahier, « que l'époux céleste a rem- « placé pour elle le prince qui l'avait éconduite ».

géliste, l'ami de la Vierge. Leur vêtement est blanc, il est garni d'un orfroi d'or comme tous les autres; car c'est un point que je dois établir pour ceux qui n'ont pas vu la chromolithographie, même la cotte d'armes de Charles est garnie dans le bas d'un orfroi d'or, qu'on pourrait prendre, d'après la gravure des « Annales », pour une bordure colorée, par exemple celle des ducs d'Anjou; ce qui modifierait gravement la représentation.

« Saint Jean l'évangéliste, outre le vase traditionnel, tient à la main une fleur blanche, peut-être une rose semblable à celles qui ornent le berceau sous lequel s'abrite le groupe divin. La rose est partout à la fin du XIV[e] siècle et au commencement du XV[e] : Les « Ymagiers » mettent un rinceau de rosier fleuri dans la main droite de la Vierge; c'est là le point de départ, puisé sans doute dans le symbolisme floral de la Vierge[1], préconisé dès les premiers âges du christianisme; la rose était ainsi devenue, par suite du choix qu'on en avait fait parmi les autres fleurs, le symbole de la sagesse[2] et la fleur d'élection. En même temps, l'usage d'envoyer des roses d'or aux souverains entretenait, en haut lieu, le culte du rosier : aussi voyons-nous Charles VII accoster le blason royal de deux branches de rosier fleuri, sur ces belles médailles si françaises appelées « Désirés ». (Conf. le beau travail de M. Vallet de Viriville, sur ces médailles, dans « l'Annuaire de la Société « de Numismatique », année 1867.)

« J'aurais encore, si ce n'était pas abuser de l'attention de vos lecteurs, quelque chose à dire au sujet du heaume de Charles; le cimier est surtout celui d'un fils de France : les ducs d'Anjou, de Berry, de Bourgogne et d'Orléans portaient tous pour cimier, à cette époque, une grande fleur de lis avec quelques variantes : par exemple, celui du duc de Bourgogne était un lis à quatre pétales retombants. Les sceaux de ces grands feudataires en fournissent de nombreux exemples, tandis qu'on a peu d'occasions de rencontrer dans les monuments du temps le cimier du heaume du roi de France, qui, du reste, devait réellement être le même que celui des enfants de France.

1. « Voir un exemple remarquable de ce symbolisme, inspiré par ce passage des légendaires : « Nazareth interpretatur flos; undè Bernardus : quod flos nasci voluit de flore in flore et floris « tempore ». (« Leg. Aurea » de annunciatione dominica), dans une planche in-extenso des « Vitraux peints de la cathédrale du Mans; » in-folio; Paris, Didron, 1864, calquée sur un vitrail du XIII[e] siècle de cette cathédrale. La Sainte-Vierge, tenant un bouquet de fleurs à chaque main, est assise entre deux vases, d'où sortent aussi des fleurs.

2. « Conf. une marque d'imprimeur du XVI[e] siècle, dans laquelle on voit un cœur, au centre duquel s'épanouit une rose émanée d'un rosier qui croît à côté. A l'entour, on lit : « In corde prudentis requiescit sapientia ». (« Le Moyen-Age et la Renaissance. » Marques d'imprimeurs, pl.5.)

« Mais il est un accessoire qui caractérise suffisamment ici le heaume du roi : c'est la couronne royale composée de fleurs de lis, alternant avec des trèfles; on retrouve dans cette couronne les mêmes trèfles qui brochent en or sur les habits bleus des écuyers.

« Le trèfle était une plante très-héraldique, si je puis dire; c'est lui qui forme les fleurons des couronnes des grands feudataires, enfants de France, les ducs d'Anjou, de Berry, etc., etc., qui portant, tous, les lis brochés sur leurs habits, n'avaient pas le droit de le placer dans leurs couronnes. Le trèfle répondait d'ailleurs aux idées mystiques du temps. Le nombre constant de ses pétales rappelait les trois membres essentiels de la fleur de lis, la distribution même de ces fleurs réduites à trois dans l'écu de France, en l'honneur de la Sainte-Trinité, et enfin la forme triangulaire de cet écu [1].

« Il résulte de l'examen peut-être minutieux, mais nécessaire de notre bijou, que le personnage représenté est bien celui qu'accusent les inventaires du temps, que c'est Charles VI, jeune chevalier et fiancé d'Isabeau, que celle-ci a fait représenter, et qu'il n'est pas invraisemblable que ce bijou ait été confectionné, soit à l'occasion de son mariage avec Charles, soit lors de son couronnement, et lorsque celle-ci, toute à son jeune époux, pouvait trouver une certaine satisfaction d'amour-propre à mettre en relief ses mérites chevaleresques.

« Ce bijou sera resté entre ses mains, pendant les années de démence de l'infortuné monarque, et une circonstance inconnue, et qu'il serait superflu de rechercher, l'aura fait mettre au jour en 1404, comme l'indique l'inventaire cité par M. Labarte [2]. Faisons remarquer qu'en cette année, l'amant était bien loin du cœur de l'épouse, et surtout qu'il n'aurait plus eu de droit au chapel des jeunes chevaliers. Charles VI avait alors trente-six ans et dix-neuf années de ménage, traversées par de bien rudes épreuves.

« On sait qu'il était d'usage, à certaines époques mémorables, que les grands seigneurs se fissent réciproquement des cadeaux somptueux, en objets d'orfévrerie.

1. « Rois, tele est la fourme fourmée
« De l'escu, qu'elle est triangléo
« Et par ceti disposement
« T'est-il la Trinité notée. »

(« Le dit des Alliés », par Geoffroy de Paris.)

2. « L'idée d'étrennes mentionnée dans cet inventaire n'est pas indifférente; tous les inventaires de cette époque sont remplis de dons, d'objets d'orfévrerie religieuse, faits par des femmes à leur mari, au titre « estraines ». On trouve aussi un grand nombre de dons du même genre faits aux grands seigneurs par leurs familiers.

« Lors du mariage d'Isabelle, fille de Charles VI, celui-ci offrit au duc de « Bourgogne une image de Jésus-Christ au tombeau, qui valait 8,000 écus « d'or (8,800 livres qui, multipliées par le facteur 30[1], donnent 264,000 francs au moins de notre monnaie) « et une autre de la Passion qui valait « 12,000 francs » (francs d'or valant une livre, soit 12,000 francs, qui donnent de même 360,000 francs), « toutes deux en or massif, enrichies de « pierreries; et un tapis de damas de 3,000 écus d'or, sur lequel ces joyaux « devaient être placés. » (« Chronique du Religieux de Saint-Denys », IIe vol. ch. XX, p. 447. Traduction de M. Bellaguet.)

« Nous avons cité ces exemples, parce qu'on est quelquefois tenté de penser que la main-d'œuvre était beaucoup moins chère à la fin du XIVe siècle que de nos jours. Voici la preuve que ces somptueux bijoux constituaient, même à cette époque, d'exorbitantes prodigalités, contre lesquelles la détresse des peuples avait le droit de protester.

« Agréez, etc.

E. HUCHER. »

1. « L'emploi du facteur 30 est justifié par la comparaison du prix des denrées communes du temps, avec celui des mêmes objets à notre époque.

« Ainsi l'on trouve une très-bonne base d'appréciation dans un registre de recettes et dépenses de la collégiale de Saint-Pierre de la cour du Mans, pour l'année 1415. (Anc. coll. E. Hucher, maintenant à la bibliothèque du Mans.) On y lit à la dépense :

« Ung cent d'œufs. — 2 sols 3 deniers manczais (ou 4 sols 6 deniers tournois).

« Quatre boisseaux de beau froment. — 6 sols 3 deniers manczais (ou 12 sols 6 deniers tournois). »

« Feu M. le président Hiver est arrivé à un résultat à peu près pareil, dans la supputation de la valeur actuelle des bijoux du duc Jean de Berry, mort en 1416. L'inventaire des bijoux trouvés à Paris et à Bourges s'élève à 44,987 liv. 15 sols. M. le président Hiver a trouvé, d'après les bases adoptées par lui dans un précédent travail : 1,259,658 fr.; soit le facteur 28 appliqué au chiffre précité. Nous aurions obtenu, d'après notre calcul, 1,349,622 fr. 50. Et cependant notre facteur 30 suppose que le cent d'œufs ne coûte pas aujourd'hui plus de 6 fr. 75, et que le prix de quatre boisseaux de bon froment n'excède pas 18 fr. 75, soit 4 fr. 68 pour l'un, ce qui est modéré. Disons toutefois que, lorsqu'on emprunte sa base d'appréciation à la valeur comparée du boisseau de blé, on s'expose à quelque erreur, puisque la capacité du boisseau variait beaucoup. Nous avons eu en vue ici le double décalitre, qui est une moyenne entre le grand et le petit boisseau ancien. (Conf. « Notice, d'après le Msc. de la bibl. Sainte-Geneviève, des joyaux d'église trouvés à Bourges et à Paris, après le décès du duc Jean », par M. le président Hiver. »)

LES IMAGES OUVRANTES

Le génie des artistes chrétiens, au Moyen-Age, était éminemment poétique; mais parfois, surtout à partir du XV[e] siècle, le symbolisme dont il était comme imprégné s'exaltait assez pour dévier légèrement de la voie qu'une saine piété lui traçait. Aussi ces hommes, restés nos maîtres sous bien des rapports, que la foi inspirait et qui consacraient leur talent à glorifier Dieu, la Vierge et les saints, ne reculaient-ils devant aucune hardiesse pour traduire leur pensée et ne craignaient-ils pas d'exécuter des œuvres quelque peu bizarres, mais susceptibles de produire une impression déterminée sur la foule qui était en communauté d'idées avec eux. Je citerai, à titre d'exemples de cette tendance très-caractérisée aux approches de la Renaissance, ces représentations de la Vierge Marie dont le sein ouvert laisse voir Jésus enfant au milieu d'une gloire, et ces « Visitations », où, sur le ventre des deux cousines enceintes, le peintre audacieux a figuré le Précurseur tressaillant et s'inclinant sous la bénédiction que lui donne l'Enfant-Dieu. Sainte Élisabeth salue la Mère du Christ qui vient la visiter; en même temps, saint Jean-Baptiste, à peine conçu, s'écrie, à la vue du Rédempteur : « Voici l'Agneau de Dieu [1] ! »

1. Ces représentations étranges ne sont pas très-rares; elles sont particulièrement nombreuses dans les miniatures des manuscrits, car il semble que, par pudeur, les artistes n'aimaient pas les étaler au grand jour dans les édifices dont l'accès était ouvert à tout le monde. Ils préféraient, sans doute, donner un libre cours à leur imagination surexcitée dans des livres destinés à être feuilletés par quelques privilégiés seulement. Toutefois, feu M. Didron aîné cite, dans son « Histoire de Dieu » (page 263) un vitrail du XVI[e] siècle de l'église de Jouy (Marne), où, sur le ventre de la Vierge, on voit l'Enfant-Jésus nu et debout, les mains jointes, la tête ornée du nimbe crucifère et le corps entouré d'une gloire rayonnante. Le fondateur des « Annales archéologiques » parle encore d'une Visitation composée exactement ainsi que je l'indique plus haut, qui est peinte sur deux volets en bois appartenant, en 1836, à un architecte de Lyon, M. Pollet, et, aujourd'hui, au Musée de cette ville. Ce tableau est du XV[e] siècle.

Il faut remarquer que ces sujets appartiennent à la dernière période du Moyen-Age et à la Renaissance, c'est-à-dire à la décadence de l'art chrétien.

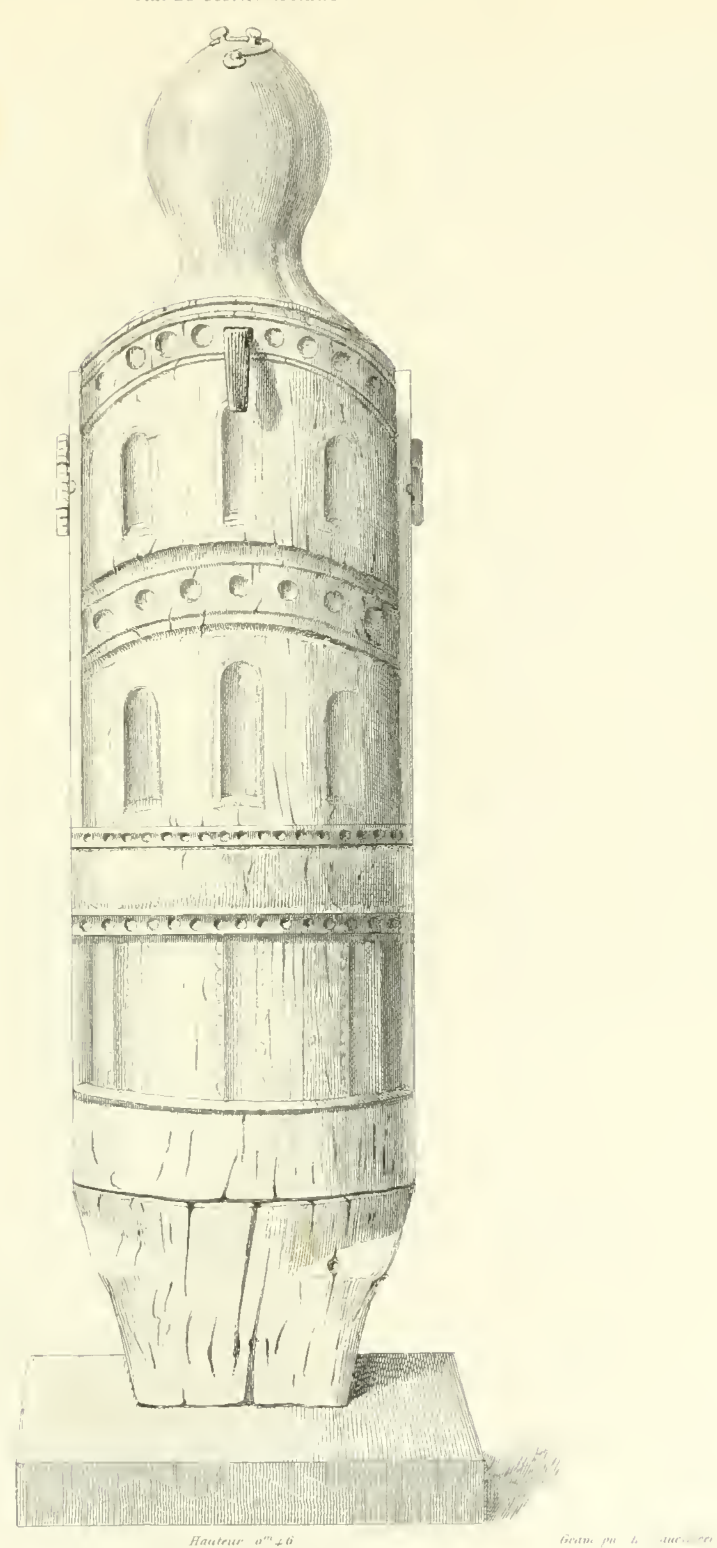


Dessiné par Ed. Didron — *Hauteur 0m 46* — *Gravé par A. Guillaumot*

VIERGE OUVRANTE

IVOIRE DU XIIIe SIÈCLE. MUSÉE DU LOUVRE

Imprimé par A. Beillet 35, quai de ...



Dessiné par Ed Didron *Hauteur 0m,46* *Gravé par*

VIERGE OUVRANTE

IVOIRE DU XIIIE SIÈCLE . MUSÉE DU LOUVRE

par Ed Didron 23, rue St Dominique Paris *Imprimé par A Beillet 3, quai de la Tournelle*

De pareilles singularités peuvent sembler inconvenantes; cependant une belle et grande pensée, pleine d'une poésie élevée, présida toujours à leur création, et cette pensée fut idéalisée dans sa traduction, autant que cela était possible, en ne blessant jamais la décence d'une manière sérieuse.

Ces figures, isolées ou composant une scène, sont la conséquence d'un usage beaucoup plus ancien et dont l'origine remonte aux premiers temps du christianisme. En cela comme en d'autres choses, le Moyen-Age de la décadence exagéra, par un raffinement qui avait pour but d'exciter l'intérêt, le système des images ouvrantes. S'inspirant des combinaisons ingénieuses en vertu desquelles des figures, sculptées en ronde bosse, s'ouvraient de manière à se développer en triptyque, pour montrer à l'intérieur des scènes en rapport d'intention avec le personnage qui leur servait d'étui, les artistes des xve et xvie siècles n'hésitèrent pas à transporter sur des images peintes le même procédé. L'ouverture du corps devint artificielle, au lieu d'être matérielle; l'idée était la même avec des moyens différents; mais la hardiesse était plus grande de montrer ainsi à la fois le dehors et le dedans, sans le moindre mystère.

Les images ouvrantes ou à volets furent d'abord de simples feuilles d'ivoire sculptées et reliées ensemble à l'aide de charnières; elles sont connues sous les noms de diptyques, de triptyques et de tétraptyques. Puis elles se compliquèrent davantage, de façon à produire ces petits meubles charmants et souvent très-précieux, véritables boîtes à surprises de toutes dimensions, de toutes formes et de toutes matières, et qui devinrent communs dans les églises et les habitations. On en fit des reliquaires, de petits oratoires portatifs en bois, en ivoire ou en métal [1]. Un des plus anciens exemples connus de ces monuments compliqués est un autel domestique, qui faisait partie de la collection Debruge-Duménil, et qui semblait un ouvrage des premières années du xie siècle. En voici la description, tirée du catalogue de ce fameux cabinet :

« N° 1476. — Autel domestique à volets, en bois peint, avec appliques en ivoire. Cet autel, étant fermé par ses volets, présente l'aspect d'un clocher carré élevé sur une base en talus, et terminé par une toiture pyramidale obtuse à quatre pans.

« La face principale et les deux faces latérales de l'édifice sont décorées d'arcades simulées qui renferment des figures de saints, des figures d'anges et les symboles des quatre évangélistes, sculptés en bas-reliefs; la face posté-

1. M. Viollet-Leduc donne des renseignements nombreux et fort curieux sur ces images-meubles, dans le tome Ier de son « Dictionnaire du Mobilier. » (Voyez au mot « image ».)

rieure est occupée par un losange, au centre duquel le Christ est assis sur l'arc-en-ciel. Des figures d'anges remplissent les tympans du losange.

« Les volets brisés, en se déployant, laissent à découvert le devant et les deux côtés du monument; les grands arcs restent attachés à la toiture, fixée sur le fond. Cet ensemble forme une espèce de dais au-dessus de la statue de la Vierge tenant l'Enfant-Jésus, qui est placée au centre.

« Le groupe de la Vierge et du Christ est accompagné de sculptures en bas-relief appliquées à l'intérieur des volets. Ouvrage des premières années du XVe siècle. — H., 40 cent.; L., 15.

« Cette pièce faisait partie de la collection de M. le comte de Renesse-Briedbach. Le catalogue indique qu'elle provenait de la Chartreuse de Coblentz. »

Les reliquaires à compartiments mystérieux furent très-nombreux pendant tout le Moyen-Age; mais le XVe siècle produisit des pièces véritablement singulières en ce genre. La plus curieuse qui soit venue à ma connaissance est une sorte de vase en bois, à pied, d'origine espagnole, dit-on, et dont le « Magasin pittoresque » a publié un fort joli dessin[1]. Cette boîte à reliques est admirablement sculptée; je ne sais ce qu'elle est devenue, mais elle appartenait, vers 1844, à un riche collectionneur allemand, M. Bullock. Elle est formée de deux coupes superposées. Le pied est divisé en six compartiments alternés d'ornementation flamboyante et de sujets représentant la Passion de Jésus-Christ. Le couvercle de la première coupe est décoré de la même façon; la suite de la Passion y est figurée. Enfin la coupe supérieure, beaucoup plus petite que l'autre, est surmontée du pélican symbolique et s'ouvre en quatre parties ressemblant aux quatre pétales d'une fleur. Ces divisions, en retombant, laissent voir dans leur cavité des sujets de la vie de la sainte Vierge : l'Annonciation, la Nativité, l'adoration des Bergers et celle des Mages. Au milieu est une statuette de la Vierge assise et tenant l'Enfant-Jésus. Des épines et des clous sont enfoncés dans le sol, autour de la figurine, et semblent en faire jaillir du sang, si l'on peut interpréter ainsi plusieurs petits points ronds semés çà et là. L'artiste a peut-être voulu mettre sous les yeux de la mère de Jésus les instruments du supplice de son Fils? Le rédacteur anonyme de l'article publié sur ce sujet dans le « Magasin pittoresque » dit, avec grande apparence de raison, que ces épines et ces clous, étant au nombre de sept, sont vraisemblablement une allusion à ces mots du Cantique des cantiques : « Sicut lilium inter spinas », et rappelleraient les sept douleurs

1. Voir le « Magasin pittoresque », année 1855, p. 284.

de la Vierge. Il paraît qu'on a trouvé, à un endroit non spécifié de ce curieux monument, la signature de son auteur; cette inscription serait ainsi conçue : DOMINIC ACAVALA ME FECIT.

Une des choses les plus étranges que l'on puisse voir et qui prouve bien l'exagération, parfois insensée, dans laquelle tombait l'art du XVI[e] siècle, est une sorte de tableau ouvrant déposé, depuis plusieurs années, au Musée de Cluny. On ne le montre pas au public pour des raisons qui seront facilement appréciées par nos lecteurs. C'est un coffre en bois, se tenant debout dans le sens de sa hauteur, et ressemblant assez à un petit théâtre, analogue à ceux qui font le bonheur des enfants aux Champs-Élysées de Paris. La partie inférieure de ce coffre long et étroit est recouverte d'un panneau fixe, décoré de peintures figurant les instruments de la Passion. La partie supérieure présente au spectateur un autre panneau, mobile celui-ci, où est peint le voile de sainte Véronique, timbré de la face de Notre-Seigneur. Au-dessus, en couronnement, est un écu armorié. Par un jeu assez compliqué de cordes, de poulies, de poids, de soufflet et d'engrenages qu'il serait trop long d'expliquer, une personne, placée derrière cette espèce de théâtre, peut, en lâchant une corde, faire glisser dans ses rainures le panneau mobile qui tombe avec la vitesse de l'éclair. En même temps apparaît une figure de diable grande comme nature, vue à mi-corps, qui se penche en avant et semble vouloir se jeter sur le spectateur. Ce monstre a les mains enchaînées et les agite; il tire la langue, et, de sa bouche démesurément ouverte, sortent à la fois des cris épouvantables et un jet de salive. Puis, si l'on tire la corde, cette horrible vision disparaît et le panneau reprend brusquement sa position habituelle. Cette scène est à ce point effroyable que, en y assistant, beaucoup de gens tombent en défaillance et que les hommes les plus résolus reculent, même s'ils ont été prévenus à l'avance [1].

1. Le fameux président de Brosses a vu ce monument singulier, lors de son voyage en Italie, effectué de 1739 à 1740. Il faisait partie de la collection du chanoine Settala, à Milan. Voici ce qu'en dit le spirituel, mais si léger magistrat bourguignon : « . ... Une armoire de laquelle tout d'un coup il sort une effroyable figure de démon qui se met à rire, à tirer la langue et à cracher au nez des assistants, le tout avec un énorme bruit de chaînes de fer et de rouages, fort propre à causer une grande épouvante aux femmes, à qui souvent on la fait voir. » — Voyez « Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740 » par Charles de Brosses. Lettre à M. de Blancey, datée de Milan, 16 juillet.

Cette œuvre, exécutée en Italie au XVI[e] siècle, est restée dans son pays d'origine jusqu'en ces dernières années. Elle a été apportée en France par des voyageurs parisiens qui l'ont vendue au Musée de Cluny, dont le directeur, M. Du Sommerard, m'a donné, avec une extrême obligeance, tous les renseignements qui précèdent.

En passant, je parlerai en quelques mots des reliquaires proprement dits, qui, incidemment, se rattachent au sujet principal de cette petite étude sur les images ouvrantes.

On sait que l'usage était de pratiquer dans les figures-reliquaires une ouverture plus ou moins grande, sorte de case destinée à recevoir une relique, et qui était close à l'aide d'un morceau de verre. Le plus souvent, le reliquaire affectait la forme de la relique qu'il contenait : c'est ainsi que ces boîtes en forme de chef, de bras, de pied et de doigt sont si nombreuses. Un exemple curieux et caractéristique du genre est un beau reliquaire du xve siècle, en argent peint et doré, qui existait dans l'admirable collection, aujourd'hui si malheureusement dispersée, de M. le prince Soltikoff, et qui appartient maintenant au Musée de Cluny. Il représente la Vierge assise sur un trône et tenant Jésus entre ses bras. Une ouverture circulaire, percée dans le ventre de l'Enfant divin, indique qu'il y avait là, autrefois, une relique d'espèce particulière. Effectivement, le filet de métal dont l'ouverture est entourée porte cette inscription en lettres capitales : DE UMBILICO DOMINI JESU CHRISTI. Mais je dois ajouter que cette inscription est certainement d'une date postérieure à celle de la figurine, sans qu'il me soit possible de la préciser.

Il y eut des statues-reliquaires en bois et de grande dimension à une époque reculée. M. Viollet-Leduc en cite un exemple intéressant :

« Il était d'usage aussi de placer dans les églises des statues ouvrantes d'une assez grande dimension, dans lesquelles on déposait des reliques. Lorsqu'en 1166 le sanctuaire de l'église abbatiale de Vézelay fut détruit par un incendie, Hugues de Poitiers raconte qu'une statue de bois de la sainte Vierge, seule, ne fut pas atteinte par le feu. Cette circonstance étant considérée comme miraculeuse, les moines examinèrent la statue avec soin, et ils virent qu'elle avait une petite porte très-bien fermée entre les deux épaules. L'ayant ouverte, le prieur et les assistants constatèrent l'existence de reliques précieuses déposées dans le corps de la statue, qui dès lors fut placée sur le nouveau maître-autel, où elle demeura exposée à la vénération des nombreux pèlerins qui affluaient à l'abbaye de toutes parts. Le même historien ajoute que les moines ayant été accusés de satisfaire leur avarice par les offrandes de ce grand concours de peuple, ils se virent obligés, pour se mettre à couvert de ce reproche, d'empêcher qu'on ne baisât ni ne touchât l'image miraculeuse[1]. »

Une statue analogue à la précédente, au moins sous le rapport de la dimension, de la matière et peut-être de l'usage, mais qui s'ouvre complétement en

1. « Dict. du Mob. », par Viollet-Leduc, tome Ier, p. 134.

triptyque, est la célèbre Vierge de Saint-Ouen-l'Aumône, près Pontoise. Le meilleur parti que je puisse prendre pour faire connaître cette curieuse figure au lecteur, c'est de transcrire ici une note que veut bien me communiquer mon savant ami, M. le baron de Guilhermy, qui a étudié avec soin l'église de Saint-Ouen-l'Aumône et tout ce qu'elle renferme :

« Sur l'autel de la Vierge est placée une Madone qui est de grandeur presque naturelle et qui a été sculptée, vers le milieu du XIIIe siècle, dans un tronc de noyer ; malheureusement on l'a rendue presque méconnaissable à force de dorures et de peintures. Cette statue provient de Maubuisson ; la tradition locale assure qu'elle fut donnée à l'abbaye par Blanche de Castille, fondatrice du monastère. Quand les religieuses furent dispersées, au moment de la Révolution, elles confièrent la statue à la femme de leur jardinier, avec défense expresse de chercher à savoir ce qu'elle contenait. Le curé de Saint-Ouen, informé de l'existence de ce monument, l'a réclamé et l'a fait ensuite restaurer, tant bien que mal, mais à grands frais.

« La Vierge est assise sur une sorte de trône à deux bras. Elle est vêtue d'une longue robe ; un voile lui couvre la tête. De la main droite, elle tenait une fleur ; de la gauche, elle retient son Fils, qu'elle porte debout sur son genou. L'Enfant divin, nu jusqu'à la ceinture, a le reste du corps couvert d'une draperie ; il bénit à la manière latine. La sculpture n'a rien que d'ordinaire. Mais ce qui rend cette figure très-curieuse, c'est qu'elle s'ouvre et se développe en triptyque. L'intérieur du corps de la Vierge est divisé en quatorze niches, dans lesquelles le curé a fait placer des statuettes en carton-pierre représentant le Christ, les douze apôtres, un crucifix et quelques autres saints personnages. Les anciennes statuettes ont disparu, ainsi que presque toutes les niches. Peut-être y avait-il là, autrefois, des figurines en métal précieux, ou des reliquaires. La recommandation faite par les religieuses de Maubuisson à la dépositaire de la Vierge ouvrante n'aura pas été observée. Malgré ces dégradations, le monument est d'un grand intérêt, car on en rencontre très-rarement de semblables. »

J'ai dit que les figures ouvrantes étaient une transformation des antiques tableaux à volets sculptés dans des feuilles d'ivoire. J'ajouterai que, très-vraisemblablement, il s'en faisait de toutes matières pour être mises à la portée de toutes les bourses. Cependant il est probable que de semblables objets, précieux par le travail de main-d'œuvre qu'ils exigeaient, étaient destinés surtout aux princes et aux grands seigneurs. On les exécutait souvent en ivoire, en argent ou en or, et, si les monuments sont devenus rares, précisément à cause de la valeur intrinsèque qu'ils représentaient, du moins les docu-

ments écrits prouvent combien ils étaient nombreux. Il suffit de jeter un coup d'œil sur les anciens inventaires conservés dans nos archives pour s'en assurer. M. le marquis Léon de Laborde, dont la mort récente met en deuil pour longtemps le monde archéologique, a fait connaître beaucoup de ces objets précieux dans ses ouvrages. Je ne puis me dispenser, en traitant spécialement la question des images ouvrantes, de donner la liste et la description de celles qui existaient dans les trésors de la Couronne de France, des ducs de Bourgogne et d'autres princes, d'après les inventaires publiés par M. de Laborde. Ces citations sont en petit nombre, mais elles suffisent pour donner une idée de la magnificence extraordinaire des objets de ce genre.

An 1380. Un joyau, où est l'annonciacion et est le ventre de Nostre Dame ouvrant où est dedans la trinité [1] et sont S. Père et S. Pol aux deux costés dudit joyau. (Inventaire de Charles V.)

1380. Une ymage de Nostre Dame, qui clot et euvre, séant et tenant son

1. Il est à remarquer que, dans des prières du XV[e] au XVI[e] siècle, la Vierge est appelée : « Fille du Père, Mere du Fils, Épouse du Saint-Esprit, CHAMBRE DE LA TRÈS-SAINTE TRINITÉ. » Cela explique la quantité considérable de joyaux où la Trinité est représentée dans l'intérieur du corps de Marie. Voici un fragment d'une belle oraison du XV[e] siècle qu'a publiée Langlois, dans son « Essai sur la calligraphie des manuscrits », (p. 175), et où se trouve cette dénomination si poétique, mais taxée d'hérésie, à bon droit, par le chancelier Gerson :

« Tu es le monde, Maria,
En qui son temple édifia
Toute la saincte Trinité.
Ton cueur toujours droit charia ;
Nonques vice ne varia
Ta parfaicte simplicité.
Nonques ta grant humanité
Ne s'orgueilli pour vanité ;
Aincoys forment s'umilia
Quand la très saincte Trinité
Te manda par grave amitié
Ces deux mots « Ave Maria. »

Une autre prière, datant également du XV[e] siècle, exprime la même idée ; M. Didron aîné l'a publiée dans son « Histoire de Dieu », (p. 558) :

« Si vous souveigne, doulce dame, de la doulce annunciacion que le Sauveur de tout le monde vous envoya quand il se voulut tant humilier que il voulut en vous descendre et en vos précieulx flancs prendre cher humaine, pour nous povres pécheurs rachepter. Vuelliés ouvrir les oreilles de vostre très grant doulceur à escouter les prières de moy povre pécheresse, quant pour les pécheurs se voust en vous herbergier le Père, le Filz et le Seint-Esperit. Pour quoy, doulce dame, à vous appartient estre advocate aux povres pécheurs, et par quoy vous estes la chambre de toute la Trinité. »

Il paraît que, du temps de Gerson, il y avait à l'église des Carmes, à Paris, un tableau représentant la Trinité dans le corps ouvert de la Vierge. L'illustre chancelier s'indigna, avec raison, de ce qu'on avait osé incarner les trois personnes divines dans le sein de Marie.

enfant, à senestre de laquelle est une trinité à plusieurs saints et saintes, pesant vi onces, xvii oboles.

1380. Pour don fait par feu le roy Charles, dernier trespassé, dont Dieux ait l'âme, à l'esglise Nostre Dame de Reins au mois de juillet l'an mil ccciiij**, ou voyage que ledit seigneur fit lors à Reins, c'est assavoir : une ymage d'or de Nostre Dame, qui se euvre et clost, assise en une chaière d'or et tient en sa main une fleur de lis d'or, garnie de iiij balez, iij saffirs et viij perles et un balesseau et en sa couronne viij ballez, iiij saphirs, viij grosses perles et iiij menues, et dedens le dit ymage, une coppe d'or, pesant tout xij marcs vii onces d'or. (Avec le pied, le poids est de 54 marcs d'argent doré. Comptes royaux.)

1396. Une fleur de liz de bois, dorée dehors et ouvrant, là où il y a dedans en hault un cruxifiement et Nostre Dame et sainte Anne. (Ducs de Bourgogne, n° 5741.)

1416. Une grant fleur de lys d'argent doré qui se ferme à charnières, en laquelle a, par dedans, la vie et passion de Nostre Seigneur et plusieurs sains tout faiz d'ymages d'ivoire, XLV liv. t. (Inventaire du duc de Berry.)

1416. Une belle pomme d'ambre et de must, qui se euvre par la moitié, en deux pièces fermant à charnières pendant à une petite chayenne en laquelle a et par dedans un ymage de Nostre Seigneur et un autre de Nostre Dame de painture, — XL S. t.

1420. Ung petit ymage d'or de Nostre Dame, ouvrant par le ventre, ouquel est la Trinité dedans, garny en la poitrine d'un petit ruby, séant sur ung petit pié d'or, pesant iiij onces, ij est. (Ducs de Bourgogne, n° 4238.)

1467. Un autre tableau d'or à façon de pomme de pin, et entre deux taillié de la gésine de Nostre Dame et des trois rois, pesant : ii onces demie. (Inventaire de Charles-le-Téméraire, n° 2073.)

1467. Ung tableau d'or à façon de pomme qui se met en deux pièces, en l'une des pièces Nostre Dame, et en l'autre S. Jehan, pesant : iiii onces demie. (Inv. de Charles-le-Téméraire, n° 2076.)

1467. Ung petit image d'or de Nostre Dame couronnée, qui se euvre et y a enclos l'ymage de la Trinité et y a ung rubis et deux balais et quatre perles, pesant : iiii onces. (Inv. de Charles-le-Téméraire, n° 2077.)

1467. Ung tableau d'or, rond, qui se euvre, et y a dedans ung crucefix d'yvoire, et une annonciacion, et y a escript : IL ME TARDE; pesant : iii onces demie. (Invent. de Charles-le-Téméraire, n° 2079.)

Ung autre petit tableau d'or, esmaillé de l'annonciacion, et au dehors des ymages de saint George et sainte Katherine, pesant ii onces demie. (Inv. de Charles-le-Téméraire, n° 2083.)

1467. Une bullecte d'or, ouvrant, ou i a Nostre Seigneur. nud soulz le cristal, pesant: xi est. (Invent. de Charles-le-Téméraire, n° 2103.)

1467. Une petite bullecte a une image de Ste-Barbe, esmaillié soulz le cristal et y a deux perles à l'entour, pesant vi est. (Inv. de Charles-le-Téméraire, n° 2121.)

1467. Une petite bullecte d'or à façon ronde, ouvrant, dedens esmaillié, de l'ymage de la Trinité et de Nostre Dame, dehors est poinssonnée..... et agnus, pesant i once. (Inv. de Charles-le-Téméraire, n° 2125.)

1536. Une pomme de pin d'or, qui se euvre par le milieu et par dedens est ouvré le mistère de la visitation des trois rois. (Inv. de Charles-Quint [1].)

Ainsi qu'on l'a remarqué, les images ouvrantes représentaient, à peu près exclusivement, la Vierge Marie. On peut en conclure que la pensée de fabriquer ces statues ou statuettes se développant en tableaux est née du culte extraordinaire dont la mère de Jésus-Christ fut honorée. Le Moyen Age s'était épris de cette admirable figure d'une femme qui est le symbole de toutes les vertus et qui avait reçu le privilége surnaturel de mettre au monde le Fils de Dieu fait homme. On rapportait volontiers tout à la Vierge, considérée, en quelque sorte, comme le point de départ de notre histoire religieuse ; aussi les artistes de ce temps semblaient-ils avoir pour préoccupation unique d'entonner, en toute occasion, un chant de triomphe en l'honneur de Marie, de sa vie sur la terre et de ses bienfaits dans le ciel. Elle était le plus admirable et le plus poétique sujet qui eût jamais été proposé à l'enthousiasme des écrivains et des artistes, et ceux-ci, à une époque où la foi s'imposait sans discussion, lui rendirent un hommage qui s'est traduit par des œuvres dont le nombre est incalculable. D'ailleurs, si une femme avait perdu le monde, une autre femme n'avait-elle pas aidé à le racheter et à le revivifier ? Et cette seconde mère du genre humain n'avait-elle pas bien mérité d'être ainsi glorifiée? Les plus grandes et les plus belles de nos cathédrales furent bâties, peintes et sculptées en son honneur et devinrent des « Notre-Dame ». Il n'y eut pas d'expressions trop pompeuses pour la célébrer : on l'appela « la chambre

1. Voyez la « Notice des émaux du Musée du Louvre », deuxième partie : documents et glossaire, p. 342.

Voyez aussi « les Ducs de Bourgogne », seconde partie, tome II, p. 10 à 14

de la très-sainte Trinité », et, comme le prouvent tous ces joyaux si précieux énumérés plus haut, cette dénomination fut consacrée matériellement et rendue sensible. Enfin, par une inspiration sublime qui devait germer dans l'esprit des grands artistes du XIIIe siècle, l'histoire sanglante de la Rédemption des hommes fut écrite dans le cœur de la mère de Dieu, ainsi que nous allons le voir.

Beaucoup de ces statuettes ouvrantes de la Vierge furent, bien heureusement, exécutées en ivoire; aussi eurent-elles un sort meilleur que celles qui avaient été faites en or ou en argent, grâce à leur minime valeur vénale. Nos musées publics et nos collections privées de France en possèdent plusieurs; or celles de ces œuvres charmantes que je connais sont toutes nées de la même pensée. Effectivement, si on ouvre ces figurines représentant Marie ayant Jésus entre ses bras, on y trouve sculptée la Passion du Fils de Dieu. La Vierge est devenue ainsi la « chambre » des douleurs, car elle recèle en ses flancs le drame entier du supplice de son Enfant, et l'artiste n'a pas manqué de placer dans la poitrine le Crucifiement. Il semble que le sang qui coule des plaies du Christ sorte du cœur même de la pauvre Mère. N'y a-t-il pas là une admirable idée, bien supérieure à celle qui inspira, dans les temps modernes, ces représentations où la Vierge a le cœur percé de glaives? Le sens est le même, assurément; toutefois, le symbolisme de notre temps, exprimé sans art et sans poésie, est aussi brutal et vulgaire que la traduction donnée par le Moyen Age est élevée.

La plus belle œuvre de ce genre qui existe, probablement, est la Vierge ouvrante en ivoire placée au Musée du Louvre. Les « Annales archéologiques » ont déjà publié plusieurs planches reproduisant les sujets sculptés dans l'intérieur de la statuette, à propos du travail sur « les Chemins de Croix » de Mgr Barbier de Montault[1]; mais il reste un certain nombre de dessins à mettre sous les yeux de nos lecteurs, pour compléter la monographie de ce curieux monument. Nous donnons, avec cet article, deux gravures qui représentent la figurine fermée, vue de face et vue de dos; une troisième planche montre la tête ouverte.

La Vierge du Louvre, en ivoire fendillé par l'action du temps, accuse une exécution des premières années du XIIIe siècle. Elle est assise sur un trône à dossier, qui repose lui-même sur un petit socle dont trois côtés sont décorés de sujets encadrés chacun par une arcade en cintre surbaissé. Sur les genoux

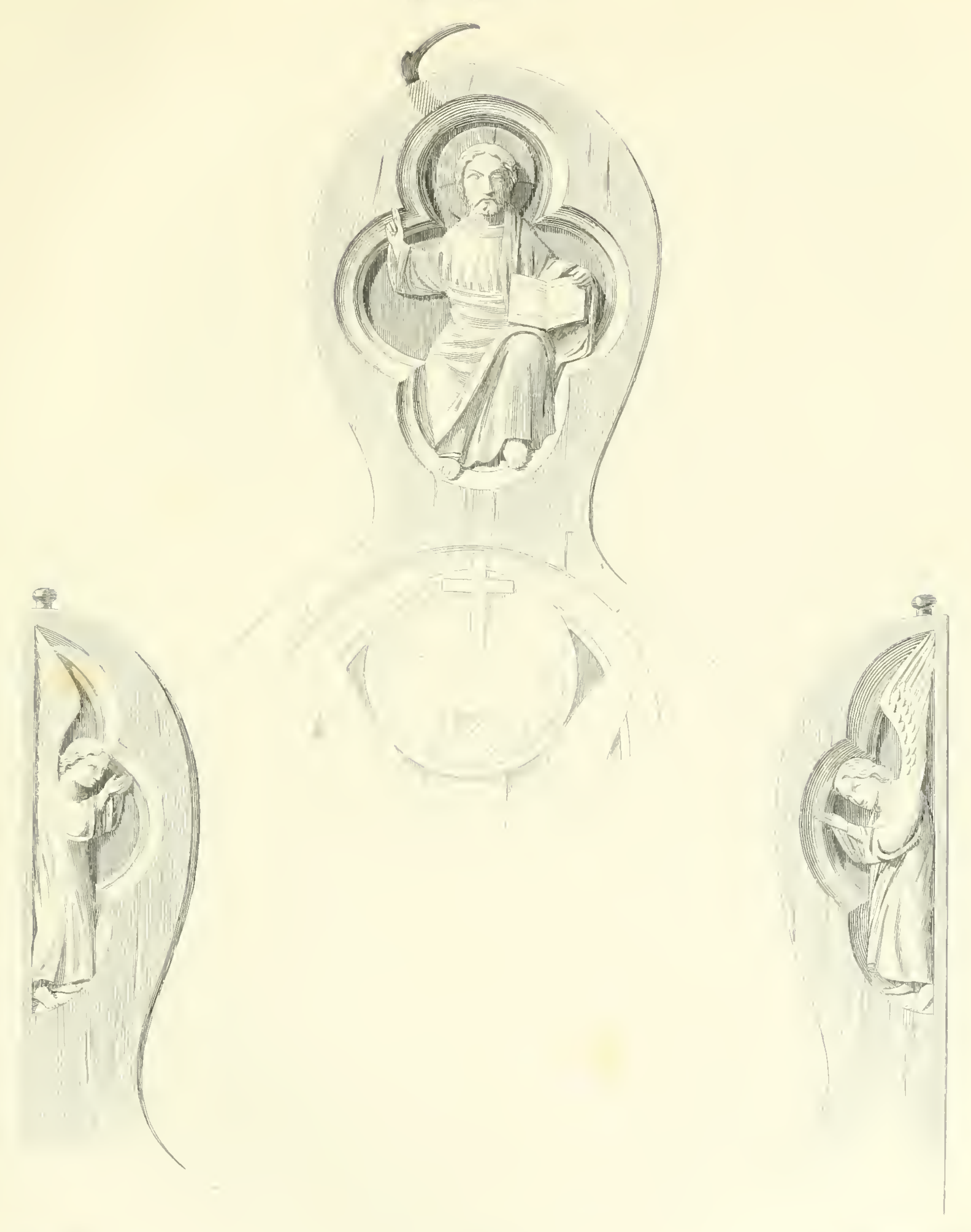
1. Voir les « Annales archéologiques », tome XX, p. 181 et p. 316; tome XXII, p. 258; tome XXV, p. 165.

de Marie est assis Jésus enfant, que sa Mère retient contre elle avec ses deux bras. Le Christ, vêtu d'une tunique et d'un manteau jeté sur une seule épaule, a la main droite levée et entr'ouverte; il semble bénir; mais le mouvement de ses doigts est trop indéterminé pour qu'on puisse affirmer qu'il bénit à la manière latine. L'autre main tient une petite boule dénuée de tout ornement. Aucun des deux personnages n'a de nimbe autour de la tête et n'en a jamais eu; mais certaines difficultés d'exécution doivent en être la cause. La tête de la Vierge est recouverte d'un voile fortement collé sur le crâne et le long des joues; il entoure le cou, mais de façon à laisser voir l'agrafe qui ferme le haut de la robe. Un manteau assez long enveloppe les bras et descend très-bas, en plis droits, comme le XIII[e] siècle les comprenait habituellement, mais en leur donnant une souplesse qui était inconnue à l'art roman. La robe, que les pieds soulèvent légèrement, est admirablement drapée sur la jambe droite, que le manteau ne dissimule pas. Les deux têtes ont un grand caractère et l'expression en est douce et calme; celle de la Vierge est d'un archaïsme assez prononcé, tandis que le visage du Christ paraît exécuté avec plus de talent et plus de souci de l'imitation exacte de la nature.

Une fente, très-visible sur la gravure, coupe en deux parties égales, dans le sens de la hauteur, cette statuette de la Vierge-Mère; elle indique que les deux moitiés se séparent et se développent en volets accompagnant, lorsqu'ils sont ouverts, un troisième panneau formé par le dos de la figurine. Une agrafe de métal, placée au sommet de la tête de la Vierge, maintient solidement fermés les volets, dont le jeu de va-et-vient est assuré par des gonds de fer disposés sur les côtés.

En examinant la seconde planche, on remarquera la forme curieuse du dossier du trône sur lequel Marie est assise. Ce dossier est arrondi quelque peu de manière à recevoir le corps, auquel il semble servir d'étui. Il est divisé, sur sa hauteur, en trois étages décorés, les deux supérieurs, de simulacres d'ouvertures en plein cintre à peine creusées dans l'épaisseur de l'ivoire. Ces étages sont séparés par des bandes ornées de filets perlés. Le haut du dossier est légèrement cintré. Un crochet, fixé dans ce dernier endroit, donne à penser que la statuette était destinée à être accrochée et non posée. Le petit socle n'a aucune décoration par derrière; mais, sur le devant, le sculpteur a figuré la Nativité de Jésus; saint Joseph, n'ayant pu y trouver place, est relégué sur l'un des côtés. En pendant de l'époux de la Vierge est représentée l'Annonciation. Je reviendrai plus tard sur ces sujets en publiant une gravure spéciale.

La troisième planche montre la tête ouverte de la Vierge. Le grand artiste



Grandeur de l'Original

VIERGE OUVRANTE

… SIÈCLE … MUSÉE D…

Détail de la tête ouverte

chrétien, malheureusement anonyme, qui est l'auteur de cette œuvre admirable, y a placé au centre, encadré dans un quatre-feuilles, Jésus-Christ assis, bénissant et tenant l'Évangile. Sur chacun des volets, un ange debout s'incline, en joignant les mains, devant le Seigneur. C'est l'apothéose de l'Homme-Dieu qui est au-dessus de son supplice. Notre Vierge ouvrante est véritablement tout un poëme qui commence par le mystère de l'Incarnation, placé à la base, qui se continue par la Passion, dont le sujet principal, le Crucifiement, est sculpté dans la poitrine de Marie, et qui se termine au ciel avec Jésus au milieu de sa gloire. La tête, partie noble et dominante de la créature, siége de l'intelligence, devait être choisie pour le triomphe, comme la scène de mort ne pouvait être placée que dans le cœur de celle qui fut appelée la Mère de douleur.

Édouard DIDRON.

La fin à une livraison prochaine.

BIBLIOGRAPHIE

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

---

41. CAUMONT (A. de). — Abécédaire, ou Rudiment d'archéologie, par M. A. de Caumont. Architecture civile et militaire. Troisième édition, considérablement augmentée. Un volume in-8 de 700 pages remplies de gravures sur bois.......................... 7 fr. 50 c.

42. COURAJOD. — Études iconographiques sur la topographie ecclésiastique de la France, aux xviie et xviiie siècles. — Le Monasticon gallicanum, par Louis Courajod. In-folio de 28 pages de texte. Après avoir donné une notice historique et bibliographique détaillée tant sur Michel Germain que sur son ouvrage, l'auteur donne un catalogue raisonné et critique des planches gravées pour l'ouvrage de Germain, au nombre de 153, terminé par une table alphabétique par noms de lieux et de patrons, des abbayes et prieurés gravés dans le Monasticon gallicanum.. 5 fr.

43. DE LA BROISE (Henri). — Les Manuscrits anciens a l'Exposition universelle, par Henri de La Broise. — In-8 de 51 pages. Revue de cette partie de l'Exposition de 1867, au point de vue surtout des miniatures et des procédés du miniaturiste, depuis l'époque mérovingienne jusqu'au xve siècle.. 2 fr.

44. DURAND (Paul). — Étude sur l'Etimacia, symbole du Jugement dernier dans l'iconographie grecque chrétienne, par le Dr Paul Durand. In-8 de 37 pages et 11 planches, contenant 20 représentations de l'Etimacia, du ve au xixe siècle. Deux de ces représentations sont empruntées aux « Annales archéologiques », l'une à la Croix de Namur, xiie siècle, l'autre au reliquaire byzantin, publié dans le 2e volume, et qui appartenait à Mgr Dufêtre, évêque de Nevers.. 3 fr.

45. HUCHER (E.). — Catalogue du musée archéologique du Mans, comprenant la description de tous les objets existant dans ce musée au 1er janvier 1869, par M. E. Hucher, directeur du musée. In-8 de 104 pages avec 66 gravures dans le texte.................. 1 fr. 25 c.

46. INSTITUT ROYAL GRAND-DUCAL DE LUXEMBOURG, constitué sous le protectorat de Sa Majesté le roi grand-duc. — Publications de la section historique, ci-devant Société archéologique du Grand-Duché. 1er volume, 1868. In-4 de 239 pages et de 6 planches. Ce premier volume de cette nouvelle série, qui continue les 22 volumes publiés par la Société pour la recherche et la conservation des monuments historiques du grand-duché de Luxembourg, contient plusieurs mémoires français et allemands sur les chartes et diplômes relatifs à l'histoire de l'ancien comté de Luxembourg, 1346-1352, par M. Wurth-Paquet, président

de la cour supérieure de justice à Luxembourg; sur l'ancienne forteresse de Luxembourg, avec un plan de la forteresse, par M. Ulveling, conseiller d'État; sur les monnaies romaines de sa collection, avec 2 planches par le Dr Elberling; sur des chartes luxembourgeoises inédites, avec une planche fac-simile, etc., etc....... .... 7 fr. 50 c.

47. LABARTE (J.). — Dissertation sur le rössel d'or d'Altoetting, par J. Labarte. In-4 de 11 pages avec une planche sur métal.............................. 2 fr. 25 c.

48. LAURENDEAU. — Les Siéges de Soissons en 1814, ou Dissertation sur le récit de la campagne de France, en ce qui concerne la ville de Soissons, publié en 1860 dans le tome XVII de l'Histoire du Consulat et de l'Empire, de M. Thiers, par Maxime Laurendeau. In-8 de 162 pages.. 3 fr.

49. LINAS (de). — Armures des hommes du Nord. — Les Casques de Falaise et d'Amfreville-sous-les-Monts (Normandie), par Ch. de Linas. 1 volume in-8 de 101 pages avec 14 planches et des gravures dans le texte........................ .... 9 fr.
Avec les planches coloriées à la main......................... . ... 15 fr.

50. MAYNARD (F. W.). — Vingt années de la Société d'Arundel, par F. W. Maynard, secrétaire. Notice descriptive des dessins et publications exécutés de 1849 à 1868 par la Société d'Arundel, illustrée par environ 300 photographies reproduisant, au cinquième de leur exécution, chacune des publications faites pendant ces vingt années, en chromolithographies, gravures, photographies et moulages. Un volume in-4 relié à l'anglaise........... 165 fr.

51. REICHENSPERGER. — Die Mathias-Kapelle bei Kobern und die Kamperhof-Kapelle zu Köln, par M. le Dr A. Reichensperger. In-8 de 18 pages, avec 10 gravures sur bois.

52. ROCQUET. — Versailles et son Parc. Études dans lesquelles le palais de Versailles et ses jardins sont mis en rapport avec leur destination nouvelle, par Rocquet. In-8 de 64 pages et 3 planches.

53. ROUGÉ (E. de). — Moïse et les Hébreux, d'après les monuments égyptiens, par le vicomte E. de Rougé, membre de l'Institut. In-4 de 8 pages........................ 2 fr.

54. SAULCY (F. de). — Les Prédications et la passion de Jésus-Christ. — Étude topographique de la Judée et de Jérusalem, par F. de Saulcy. In-4 de 19 pages.................... 3 fr.

55. SOCIÉTÉ D'AGRICULTURE, SCIENCES, ARTS ET COMMERCE DU PUY. — Annales. Tome XXVIII, 1866-1867. Un volume in-8 de 772 pages avec planches; contenant des notices et mémoires sur l'ancienne bibliothèque de la cathédrale du Puy, par M Léopold Delisle; sur une villa gallo-romaine découverte près le Puy par M. Aymard; sur un denier carlovingien frappé au Puy et représentant l'effigie du roi Raoul, par M. Chassaing; le testament de Jean de Langeac, évêque de Limoges au xvie siècle, et les statuts de la confrérie de Notre-Dame du Puy, à Limoges, en 1425, par M. A. Lascombe; l'inventaire du mobilier d'un évêque du Puy en 1327, et la quittance d'un trousseau constitué en dot à une fille noble en 1377; enfin un rapport par M. Aymard sur une découverte d'antiquités effectuée à la cathédrale du Puy en 1865 et 1866...................... .... 7 fr.

56. SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE NUMISMATIQUE ET D'ARCHÉOLOGIE. — Annuaire. Deuxième année, 1867. Un volume grand in-8 de 624 pages avec 20 planches, 1 portrait et des gravures dans le texte.. 25 fr.

57. SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE NUMISMATIQUE ET D'ARCHÉOLOGIE. — Mémoires. Cahier de l'année 1869. In-4 contenant : 1° L'Armorial des évêques de Troyes, par M. l'abbé Coffinet, avec 46 blasons gravés; 2° L'Armorial des évêques de Dijon, par M. Baudot, avec 10 blasons; 3° Les Faïences de Rouen, par M. de Possesse; 4° les Faïences d'Orléans, par

M. le comte A. de Bizemont; 5° Les poteries antiques chez les peuples scandinaves, par M. Léouzon-le-Duc; 6° Découverte d'un cimetière antique à Garin (Haute-Garonne), par M. H. Poydenot; 7° Antiquités romaines, byzantines, gallo-romaines et celto-cimbriques, trouvées dans le nord de l'Europe (1er mémoire), par M. Léouzon-le-Duc; 8° Prédications et Passion de Jésus-Christ, d'après la topographie de la Judée et de Jérusalem, par M. de Saulcy; 9° Moïse et les Hébreux, d'après les monuments égyptiens, par M. le vicomte E. de Rougé; 10° Étude chronologique de la vie et des monnaies des rois juifs, Agrippa Ier et Agrippa II, par M. de Saulcy. — Par une innovation qui nous semble excellente, chaque section des Mémoires a une pagination séparée, de telle sorte que les fascicules relatifs à chacune, contenus lors de leur publication dans une couverture provisoire générale, pourront être réunis en volumes séparés, pour lesquels des couvertures et des tables spéciales seront distribuées en temps opportun. Le prix de chaque cahier annuel est de. 15 fr.

58. SOCIÉTÉ SAVOISIENNE D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE. — Mémoires et Documents. Tome Xe Un volume in-8 de 350 pages et 1 planche contenant : Notice historique sur la fondation de l'Aumône de Pâques établie autrefois à Lanslebourg; le Château et le Prieuré du Bourget; un factum des Espagnols en Savoie; les Moines de la bazoche, les abbayes de la Jeunesse et les Compagnies de tir en Savoie; la Noblesse savoisienne aux états de Bourgogne, et un Bulletin bibliographique de la Savoie (1865)............................... 5 fr.

59. SURIGNY (A. de). — Le Tabernacle de la Vierge, par Orcagna, dans l'église d'Or-San-Michele, à Florence, dessiné et décrit par M. A. de Surigny. In-4 de 63 pages avec 4 planches sur métal... 6 fr.

60. VARIN (A.). — Détails pour l'Industrie et les Arts. Nouvel Album gothique de 35 planches in-4 gravées par A. Varin. Mobilier, sculptures, ferrures, orfèvrerie, bijouterie, etc... 10 fr.

61. VASSEUR. — De Normandie en Nivernais. Rapport archéologique à M. le directeur de la Société française pour la conservation des Monuments, par Ch. Vasseur, inspecteur de la Société. In-8 de 206 pages ornées de nombreuses gravures sur bois. Dans ce voyage exécuté en septembre 1868, M. Vasseur décrit dans le Perche : Mortagne, Bellesme, Nogent-le-Rotrou et Brou; dans le Blaisois : Châteaudun, Vendôme, Blois et Romorantin; dans le Berry : Bourges; dans le Nivernais : Nevers, La Charité, Sancerre et Cosne; dans l'Orléanais : Gien, Sully, Saint-Benoît-sur-Loire, Germigny-des-Prés et Orléans, et enfin il termine par le pays chartrain, où il visite Chartres et Dreux, qui le ramène à la terre normande.

62. VIOLLET-LE-DUC. — Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, du XIe au XVIe siècle, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. — Tome dixième et dernier de l'ouvrage dont il forme la table. Un volume in-8 de 432 pages, orné du portrait de l'auteur. L'ouvrage, complet maintenant, forme 10 volumes in-8 renfermant 3,367 gravures sur bois. Le prix en a été porté à.. 250 fr.

63. VIOLLET-LE-DUC. — Dictionnaire raisonné du Mobilier français, de l'époque Carlovingienne à la Renaissance, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Deuxième volume, premier fascicule. — Ustensiles. — In-8 de 106 pages ornées d'environ 116 gravures sur bois, de 3 planches gravées sur métal et de 2 chromolithographies. — Longtemps interrompue, la publication du Dictionnaire du Mobilier reprend maintenant et se continuera rapidement jusqu'à la fin de l'ouvrage, qui aura 4 volumes. Le prochain fascicule de ce second volume contiendra l'orfèvrerie. Le prix du premier fascicule est de................ 15 fr.

64. VIOLLET-LE-DUC. — Dictionnaire raisonné du Mobilier français, de l'époque Carlo-

vingienne à la Renaissance, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Troisième volume, premier fascicule. — Vêtements, bijoux de corps; objets de toilette. — In-8 de 176 pages ornées d'environ 160 gravures sur bois dans le texte, de 3 planches et de 3 chromolithographies. Pour activer la publication de cet ouvrage, l'auteur en fera paraître à la fois les trois volumes qui restent à publier, en donnant alternativement un fascicule de chacun d'eux. Ainsi, après ce premier fascicule du troisième volume, doit paraître le second du deuxième volume, consacré à l'orfèvrerie. Ensuite viendront le premier fascicule des armes, le second des vêtements, etc. Le prix de ce fascicule est de.. 16 fr. 50 c.

65. WILLIS (R.). — The Architectural history of the conventual buildings of the Monastery of Christ-Church in Canterbury. Histoire architecturale des bâtiments conventuels du monastère de Christ-Church à Canterbury, considérés dans leurs relations avec les règles et la vie monastiques, etc., par le R. P. Willis, professeur à l'Université de Cambridge. Un volume in-8, avec nombreuses gravures et plans.

AUX ABONNÉS.

En terminant le XXVIe volume des « Annales archéologiques », nous nous faisons un devoir de remercier nos souscripteurs. Rien n'a été négligé pour justifier cette confiance que les anciens abonnés des « Annales » ont bien voulu accorder au continuateur d'une œuvre si difficile à tant d'égards, et dont l'amélioration incessante sera l'objet de toute sa sollicitude.

Le XXVIIe volume, dont nous allons entreprendre la publication, offrira un intérêt exceptionnel au lecteur, car, en outre des diverses études commencées qui seront terminées et des études nouvelles que nous comptons faire paraître, il contiendra un grand travail resté inédit et qui est dû à la plume du fondateur de ce recueil : c'est une monographie complète de la sculpture de la cathédrale de Chartres. M. Didron aîné s'est occupé toute sa vie de cet admirable monument; ses notes, écrites depuis son début dans la science archéologique jusque vers les dernières années d'une existence si bien remplie, forment la matière de plusieurs volumes; mais il n'a rédigé pour l'impression que la description de la sculpture. C'est ce travail important, qui n'a encore été fait par personne, que nous offrirons, en 1870, à nos lecteurs : il sera bien accueilli, nous ne pouvons en douter.

Nos projets pour l'année prochaine sont nombreux, et il ne dépendra pas de nous qu'ils ne puissent se réaliser tous. Ainsi, le concile œcuménique du Vatican ayant eu pour conséquence de provoquer une exposition universelle des objets d'art servant au culte, ainsi que de tout ce qui concourt à la décoration et à l'ameublement des églises, nous irons à Rome afin d'étudier toutes ces richesses accumulées dans le cloître des Chartreux, et nous en rendrons compte dans les « Annales ».

Édouard DIDRON.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME VINGT-SIXIÈME

PREMIÈRE LIVRAISON.

DEUXIÈME LIVRAISON.

TROISIÈME LIVRAISON.

QUATRIÈME LIVRAISON.

CINQUIÈME LIVRAISON.

SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME VINGT-SIXIÈME. — 1869.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1707]

LIBRAIRIE ARCHÉOLOGIQUE DE DIDRON

23, RUE SAINT-DOMINIQUE, A PARIS

ANNALES ARCHÉOLOGIQUES

Les ANNALES ARCHÉOLOGIQUES renferment dans leur collection une véritable encyclopédie de l'art du Moyen Age. En texte, on y trouve l'histoire et la symbolique de l'Art dans son ensemble et dans ses divisions, et l'histoire des Arts industriels dans leurs diverses applications. Les planches représentent des œuvres d'architecture, de sculpture et de peinture, d'orfévrerie, de menuiserie, de serrurerie, de musique, et donnent des modèles d'églises, d'autels, de stalles, confessionnaux, fonts baptismaux, lampes et candélabres, vases sacrés, vitraux, tapisseries, carrelages, ornements et vêtements ecclésiastiques, etc., etc.

CHAQUE VOLUME SE VEND SÉPARÉMENT : 30 FRANCS

MANUEL DES ŒUVRES DE BRONZE
ET D'ORFÉVRERIE DU MOYEN AGE

PAR DIDRON AINÉ

1 volume in-4° de 224 pages ornées de 156 gravures sur bois. — Prix : **18** francs.

MANUEL D'ÉPIGRAPHIE

PAR L'ABBÉ TEXIER

1 volume in-8° avec planches donnant 202 inscriptions du Ier au XIXe siècle. — Prix : **12** francs.

ARCHITECTURE BYZANTINE EN FRANCE

PAR F. DE VERNEILH

1 volume in-4° de 316 pages et 20 planches sur métal. — Prix : **20** francs.

LES INFLUENCES BYZANTINES

LETTRE A M. VITET, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, FORMANT SUPPLÉMENT A L'OUVRAGE PRÉCÉDENT

PAR F. DE VERNEILH

In-4° de 47 pages et 4 planches sur métal. — Prix : **5** francs.

LES ÉGLISES DE LA TERRE-SAINTE

PAR LE COMTE MELCHIOR DE VOGUÉ

1 volume in-4° de 454 pages avec 53 gravures sur métal et sur bois. — Prix : **45** francs.

GUIDE DE L'ART CHRÉTIEN
ÉTUDES D'ESTHÉTIQUE ET D'ICONOGRAPHIE

PAR LE COMTE DE GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT

6 volumes grand in-8°, ornés de 130 planches hors texte et de 240 bois gravés. — Prix : **60** francs.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [979]

